

EL ARTE DE LEER

***ANTOLOGÍA DE LA
LITERATURA LATINA
EN LOS AUTORES
DEL SIGLO XX***

SEGUNDA EDICIÓN REVISADA

LICEUS

EL ARTE DE LEER

***ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA LATINA EN LOS
AUTORES DEL SIGLO XX***

FRANCISCO GARCÍA JURADO

SEGUNDA EDICIÓN REVISADA

Madrid, Liceus, 2006

Primera edición en Liceus: 2005
Segunda edición revisada en Liceus: 2006

Diseño de cubierta: Raquel Cubero
Ilustración: detalle de “Poeta muerto”, de Gustave Moreau

Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación UCM PR1/06-14430-A “Encuentros metaliterarios entre la literatura grecolatina y los autores del siglo XX: diseño razonado de un *corpus*”, desarrollado durante el año 2006

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

© 2007 *by* Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación S.L.

© 2007 *by* Francisco García Jurado

ISBN: 84-9822-139-0

Dpto. Legal:

Para Javier...

*Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,
Babel sombre, où roman, science, fabliau,
Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
Se mêlaient.*

(Baudelaire, “La voix”)

SUMARIO

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN	13
I. INTRODUCCIÓN	15
1. PARA EMPEZAR	17
2. LA ERUDICIÓN CLÁSICA DE LOS LECTORES MODERNOS.....	23
3. LA LLAMADA “INTERTEXTUALIDAD”	29
4. LA CONTEXTUALIZACIÓN, O RAZONES PARA LOS ENCUENTROS ENTRE TEXTOS	41
5. LA SELECCIÓN DE TEXTOS.....	51
II. TEXTOS	57
1. TERENCIO Y EL TEATRO. DE LA NOSTALGIA DE LO HELÉNICO AL ANTICESARISMO.....	59
1.1.-Espectador descontento.....	60
1.2.-Terencio novelado.....	62
1.3.-La supuesta farsa de Pactino	65
2. LUCRECIO. LA CIENCIA POÉTICA Y EL JUEGO DE PALABRAS EPICÚREO	71
2.1.-Los átomos de Lucrecio conocen el amor	72
2.2.-El orden inverso del <i>De Rerum Natura</i>	76
3. CICERÓN. EL TEXTO Y EL HOMBRE	81
3.1.-Un texto romántico: Angelo Mai descubre el palimpsesto del <i>De Republica</i>	82
3.2.-Cicerón, autor raro como epistológrafo.....	84
3.3.-Contra Cicerón y a favor de Catilina.....	88
4. CATULO. EL POETA MODERNO	93
4.1.-Lesbia, una mujer impúdica	94
4.2.-Catulo sabe emocionar a los demás.....	96
4.3.-Imaginando a Catulo	100
5. VIRGILIO. LA ENEIDA Y EL FIN DE OCCIDENTE	103
5.1.-Virgilio y la tradición humanística	105
5.2.-Virgilio y el destino.....	112

6. VIRGILIO. RAZONES ACTUALES PARA LEER LAS BUCÓLICAS Y LAS GEÓRGICAS	117
6.1.-Decadentismo frente a Naturaleza.....	119
6.2.-Elogio del librero	124
6.3.-Todavía Virgilio.....	125
7. HORACIO. EL POETA Y LA VIDA	131
7.1.- <i>Carpe diem</i>	131
7.2.-Un gran romano	133
7.3.-Elogio de un viejo libro de Horacio	134
7.4.-La angustia del creador y el ratón del <i>Ars Poetica</i>	137
8. TITO LIVIO. LA HISTORIA PARA SER LEÍDA.....	143
8.1.-La admiración por Tito Livio.....	144
8.2.-Tito Livio y Asinio Polión en la biblioteca	146
8.3.-Una bella leyenda.....	149
9. OVIDIO. EL CLÁSICO COTIDIANO	151
9.1.-Ideologías opuestas en <i>Las Metamorfosis</i> : Palas y Aracne	153
9.2.-Ovidio se metamorfosea en mariposa.....	157
10. FEDRO. LA FÁBULA, LA BREVIAS, Y EL CONTRATO SOCIAL. 161	
10.1.-¿Quién lee hoy fábulas?	164
10.2.-La parte del León	167
11. SÉNECA. LA FUERZA DE LA CITA	171
11.1.- <i>Modum tenere debemus</i> . Cosmopolitismo y casticismo.....	173
11.2.-Séneca, el gran adulator	178
12. MARCIAL Y JUVENAL. MEMORIA Y SÁTIRA.....	185
12.1.-Interiorizando un poema de Marcial	187
12.2.-Una traducción de adolescencia	193
13. LA NOVELA LATINA. PETRONIO Y APULEYO.....	197
13.1.-La falsa muerte de Petronio.....	198
13.2.-Apuleyo salva a Lucio de su sueño	202
13.3.-La actualidad de los textos de Petronio y Apuleyo	204
14. TÁCITO Y PLINIO EL JOVEN. EJEMPLOS DE PENSAMIENTO CLÁSICO PARA LA ACTUALIDAD.....	209
14.1.-Tácito y el azar.....	210
14.2.-El Ave Fénix	211
14.3.-Escepticismo frente a las pasiones pueriles.....	213
14.4.-Plinio y la fama	214

15. SUETONIO Y LA PASIÓN MODERNA POR LA HISTORIOGRAFÍA LATINA.....	217
15.1.-Suetonio, tranquilo y erudito.....	218
15.2.-La lectura onírica de Suetonio.....	219
15.3.-Centón de frases latinas.....	222
15.4.-El dr.Carcopino.....	224
16. LAS MISCELÁNEAS: AULO GELIO Y LA NOVELA EXPERIMENTAL	227
16.1. La persona de Aulo Gelio.....	228
16.2.-Afecto por las <i>Noches Áticas</i>	231
16.3.-La etimología de máscara, o la relación entre las palabras y las cosas.....	235
17. LA ERUDICIÓN ANTIGUA: PLINIO EL VIEJO Y BORGES	245
17.1.-Vitruvio y la enseñanza superior	246
17.2.-Plinio y el saber de los antiguos.....	248
17.3.-La fragilidad de la naturaleza humana.....	250
17.4.-Plinio y la memoria	253
17.5.-Solino y <i>Las mil y una noches</i>	257
18. LA RECUPERACIÓN DE LOS AUTORES TARDÍOS. DE LA DECADENCIA A LA FABULACIÓN	261
18.1.-La emoción del bibliófilo y medievalista	262
18.2.-Elogio de la decadencia	266
18.3.-Egeria, de monja a dama	278
18.4.-La visita a San Isidoro del viajero bizantino Kosmas	280
18.5.-San Isidoro y la nigromancia.....	282
III. HACIA UNA HISTORIA NO ACADÉMICA DE LA LITERATURA	287

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Kipling llamaba impostores al fracaso y al éxito, esos polos disparejos en los que solemos cifrar la suerte incierta de nuestras empresas. Sin embargo, Cansinos Asséns, en uno de los títulos más felices que conozco, calificó de divino al primero de ellos. Este Arte de leer, cuya segunda edición ve la luz al cabo de un año, no es un libro para multitudes y, por tanto, no ha de ser considerado como un libro de éxito. Vive entre lectores sutiles e ideales, pero, sobre todo, en la felicidad de algunos de ellos. Por ello, la fortuna de un libro como éste no debería entenderse al margen de los momentos ociosos que ha brindado a algunos amigos. Es en esa felicidad fugaz donde se justifica su existencia, única verdad que queda lejos de los azares. La presente entrega contempla algunas correcciones, mínimas mejoras. Ampliar, recortar o modificar terminaría dando lugar a un nuevo libro para el que llegará su momento. Sólo hay un texto más, imprescindible, que abre el capítulo dedicado a Aulo Gelio. Cam bia la portada, antes inspirada en el cuadro “Santo Tomás”, de George de la Tour, y ahora en la imagen del poeta muerto que nos brinda Gustave Moreau. Esta imagen puede muy bien cotejarse con el albatros humillado, representación trágica de los poetas caídos, que recrea Baudelaire en su libro Las flores del mal. Para mí ese albatros siempre será Ovidio convertido en mariposa mutilada, según Antonio Tabucchi.

*francisco garcía jurado
enero de 2007*

I. INTRODUCCIÓN

1. PARA EMPEZAR

Fue toda una sorpresa el día de verano en que leí el cuento titulado “Funes el Memorioso”, de Jorge Luis Borges. Al margen de la trama fantástica que suponía la prodigiosa memoria de aquel muchacho enfermo, pero capaz de aprender latín en pocos días, me llamó la atención cómo dentro de aquella ficción aparecía un autor latino que aún no conocía -todavía me quedaban dos años para que comenzara mis estudios universitarios, y mis conocimientos de literatura latina no pasaban ciertamente de los nombres más básicos-: se trataba de Plinio el Viejo. Un año después, aprovechando el siguiente verano para leer *Rayuela*, de Julio Cortázar, volví a experimentar la misma grata sorpresa cuando vi que en uno de los capítulos aparecía transcrito un pasaje de *Las noches áticas*, de Aulo Gelio, autor que por aquel entonces tampoco conocía, pero que desde entonces ya no fui capaz de olvidar, al igual que Plinio. Después tuve ocasión, ya durante mis estudios universitarios, de manejar y curiosear sus ediciones latinas, de traducir pasajes y hasta de escribir algún artículo acerca de una etimología de Gelio. No obstante, aunque no hubiera cursado los estudios de filología clásica habría tenido la ocasión de saber de la existencia de estos dos eruditos romanos gracias a la lectura relajada pero atenta de dos autores modernos. Que la literatura enseñe,

además de deleitar, es una de las cosas que más aprecio de ella, porque no se trata de una enseñanza sistemática propia de manual, sino de desgranar lentamente los pequeños arcanos de la cultura. En este trabajo vamos a presentar una selección de textos brevemente comentados donde tenemos la ocasión de ver a los escritores más cercanos a nuestro tiempo como ávidos lectores de las letras latinas. Que las letras latinas sean asunto literario en los textos del siglo XX, junto con la literatura griega, no es un hecho tan extraño como pudiera parecer en un principio. Claro está que el autor en cuestión debe tener ciertas inquietudes culturales que se requieren, al mismo tiempo, en el lector, pero estos autores -y lectores- no son tan raros, como podría parecer a simple vista.

Hay autores modernos, como Baudelaire¹, que nos han brindado ya en plena modernidad alguna composición en latín. Este es el caso de un poema inédito de James Joyce descubierto en 1991 por Joseph Schork, y del que aquí podemos leer un fragmento²:

¹ Véanse, a este respecto, las actas del coloquio de Angers sobre la recepción del latín en los siglos XIX y XX: Georges Cesbron et Laurence Richer (eds.), *La Réception du latin du début du dix-neuvième siècle à nos jours*, colloque de l'Université d'Angers, septembre 1994, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1995. En España contamos con el excelente estudio del malogrado profesor Santiago Mollfulleda Buesa titulado *El latín en los Episodios Nacionales*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996.

² En traducción (retocada por nosotros) de José Luis Martín Descalzo: “Sedujo el soldado a la doncella, retirado en los cuarteles de invierno, / la que de cabeza se precipitó con la horca al Averno. / Resistió él sin comer, pero bebía con más ganas / y sabedor de su crimen por medio del vino así gritaba: / «Miserable Balía, infortunada Balía, / vendida y traicionada, miserable Balía.» / Y ardiendo su sangre aquella terminó por arrastrarse hasta su cubil: / «Oh hermoso traidorcillo, lograste un acto vil.» / Resplandecen las lámparas nocturnas, y he aquí que su cruel imagen / estaba ante el soldado, y le dijo ardiendo de ira: / «Mira a Balía, a la infortunada Balía, / vendida y traicionada, miserable Balía.» / «Vete, ¿por qué me has quitado el aliento con la palidez de tu cuerpo?» / «Más pérfido regalo, medio-hombre, a mí administraste. / Y ahora voy errante por las orillas Estigias -me niega el Pontífice las honras fúnebres- / el Cuestor me acusa de suicidio, y todo por tu culpa, carnicero. / Por tu culpa, carnicero, porque violaste a Balía, / a la vendida y traicionada, miserable Balía.»“ (Tanto el texto latino, como la traducción aludida y un comentario de Juan Vicente Boo, fueron publicados en *ABC* el 11 de mayo de 1991).

Seduxit miles uirginem, receptus in hibernis,
 Praecipitem quae laqueo se transtulit Avernus.
 Impransus ille restitit -sed acrius potabat
 Et conscius facinoris per uina clamitabat:
 «Miseram Balam, infortunatam Balam,
 Proditam et traditam miserrimamque Balam.»
 Ardente demum sanguine dum repsit ad cubile:
 «O belle proditorcule, patrasti factum vile.»
 Nocturnae candent lampades, et ecce, imago dira
 Ante ora stabat militis dixitque fumans ira:
 «Adspice Balam, infortunatam Balam,
 Proditam et traditam miserrimamque Balam.»
 «Abito -cur me corporis pallore exanimasti!»
 «Perfidius munusculum, semivir, administrasti.
 Pererro ripas Stygias-recusat justa Pontifex-
 Suicidam Quaestor nuncupat, sed tua culpa, carnifex.
 Tua culpa carnifex, quia violasti Balam,
 Proditam et traditam miserrimamque Balam (...)»

Parece que Joyce pudo haberlo escrito en 1902 con el propósito de impresionar a uno de los amigos que luego le sirvió de inspiración para un personaje del *Ulyses*. Para ello, reprodujo en latín el tema de una vieja canción popular irlandesa del s.XIX. El aprendizaje del latín deja huella en los recuerdos y la creación literaria. A este respecto, no podemos olvidar que Rafael Alberti también pasó, como Joyce, por un colegio de jesuitas, como podemos leer en esta inesperada evocación de la gramática³:

“NOMINATIVO: la nieve

³ Rafael Alberti, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Edición de C.Brian Morris, Madrid, Cátedra, 1996, p.180.

GENITIVO:	de la nieve
DATIVO:	a o para la nieve
ACUSATIVO:	a la nieve
VOCATIVO	¡oh la nieve!
ABLATIVO	con la nieve
	de la nieve
	en la nieve
	por la nieve
	sin la nieve
	sobre la nieve
	tras la nieve

La luna tras la nieve
Y estos pronombres personales extraviados por el río
Y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles

BUSTER KEATON”

Por lo demás, observamos cómo la estética moderna, en este caso el surrealismo y el cine mudo, se combina sorprendentemente con la latinidad. No de manera diferente, el novelista madrileño Juan García Hortelano supo utilizar sus conocimientos de latín, recibidos de los escolapios, para adentrarse en nuevos caminos literarios llenos de imaginación e ironía. Admirador de Virgilio, sin su aprendizaje del latín ahora no podríamos disfrutar de los complicados e irónicos nombres latinos que muestran muchos de sus personajes, tanto los de sus cuentos como los de los niños que aparecen en su novela *Gramática Parda* (1982), tales como “Fabulae Centum, Virtus Deserta, Bonus Eventus, Venus Carolina Paula, Boni Mali, Miseria Honorata, Corcordia et Salus, Omnia Quibus, Laetitia Rubicunda, Armis et Litteris, Vtrumque Tempus, Dotes Corporis, Dotes Animi, Sine Vivere, Orbem Terrarum, Spe tantum Relicta, Arma Virumque, Ignorantia Destra, Parthenope Horrida...”,

nombres extraordinarios que dejan boquiabierto al desprevenido lector, haciendo del nominalismo un arte irónicamente culto⁴, como podemos ver en este pasaje donde se pasa lista a los niños:

“-Orbem Terrarum...
-Servidor y presente -respondió Orbem Terrarum.
-Spe Tantum Relicta...
-Servidora y presente -respondió Spe Tantum Relicta.
-Bonus Eventus...
-Servidor y presente -respondió Bonus Eventus.
-Arma Virumque...
-Cano -respondió Arma Virumque (...)”⁵

Sirva, para terminar este apartado, este testimonio tan emotivo de Antonio Muñoz Molina, arrepintiéndose de no haber aprendido latín⁶:

“Con el paso del tiempo, de lo que uno se arrepiente sobre todo es de las cosas que no hizo cuando tuvo ocasión. Yo me arrepiento ahora de no haber aprendido latín, de no poder sumergirme como en un continente de maravillas y prodigios en los hexámetros de la *Eneida*, en los epigramas amorosos de Catulo, en la prosa de Tácito.”

⁴ Francisco García Jurado, “Mitología y nominalismo de los personajes en la novela española contemporánea: el personaje épico de Niso en *Los vaqueros en el Pozo*, de Juan García Hortelano”, *CFC (E.-Lat)* 7, 1994, p.238.

⁵ *Gramática Parda*, Barcelona, RBA Editores, 1994, p.33.

⁶ “Palabras en latín”, *EL PAÍS* (11-I-95).

Pero el latín es también la llave para acceder directamente a la impresionante historia de su literatura, fuente inacabable de motivos y sugerencias literarias, y un mal aprendizaje de la lengua del Lacio puede privarnos para siempre de ese tesoro literario.

2. LA ERUDICIÓN CLÁSICA DE LOS LECTORES MODERNOS

En su novela titulada *Estatua con palomas*⁷, donde se recrean unas supuestas memorias del historiador latino Tácito, Luis Goytisolo hace un interesante guiño al lector cuando se refiere a la mala enseñanza de las matemáticas y el latín:

“Las Matemáticas y el Latín, por el contrario, se enseñaban reducidas a puro ejercicio de memoria, desprovisto el latín de su verdadero soporte: el valor del texto.”

En la idea de Luis Goytisolo, no sólo es necesario un cierto conocimiento de la lengua latina, sino también de los contenidos que encierra su literatura. Este conocimiento es, en buena medida, erudito, pues no está al alcance, por desgracia, de cualquier lector, por lo que se convierte también en un factor pertinente para valorar diversos hechos de la literatura que vamos a estudiar. Podemos poner como ejemplo un texto del escritor catalán Joan Perucho que hemos tomado de un artículo titulado “Los viñedos de Ausonio”⁸. El pequeño ensayo supone una

⁷ Barcelona, Círculo de Lectores, 1993, p.82.

⁸ *ABC* (10-III-1995).

fusión perfecta de dos placeres vitales, la gastronomía y la erudición, como bien saben los lectores de Perucho⁹. La compra en Burdeos de un estimable vino de la región trae a la mente de nuestro autor el recuerdo del poeta Ausonio:

“Mi compra estaba determinada por una evocación literaria, el poeta Ausonio. Éste era una figura de la literatura latina del siglo IV después de Cristo. Había nacido precisamente en Burdeos el año 309 y fue profesor de retórica y maestro de Graciano, hijo del emperador Valentiniano. Recibió en herencia una pequeña viña que producía un vino excelso gracias al amoroso cuidado y las tiernas atenciones de Ausonio. Éste, mientras descansaba bajo los pámpanos de octubre (¡oh, Leonardo de Argensola!), componía epigramas que dejaban admirado a san Paulino de Nola, amigo y discípulo suyo, hijo también de Burdeos, que después casó con una catalana del Ampurdán llamada Terassia. Ausonio componía versos como estos:

*Infelix Dido nulli bene nupta marito
Hoc pereunte fugis; hoc fugiente, peris
(Epitaph.30)”*

Perucho evoca al poeta latino del siglo IV y, a su vez, ilustra a sus lectores acerca del mismo poeta. Es posible que un lector no tenga conocimiento previo acerca de Ausonio, con lo cual esta pequeña noticia le facilitará saber quién era. De esta forma, la función didáctica, en este caso una enseñanza desinteresada, unida a lo más profundo del placer por la vida y no desvinculada de las demás cosas del mundo, hace aquí su exquisita aparición. Si el lector, por el contrario, conoce al poeta latino de

⁹ Así podemos verlo en su ensayo titulado “La cocina del Lacio”, en *Detrás del espejo*, Madrid, Mondadori, 1990, pp.120-123.

Burdeos, tendrá una perfecta ocasión para el regocijo de evocar lo gracias a Joan Perucho, y de apreciar la calidad literaria de su semblanza. Pero todavía podemos ir un poco más lejos, pues si bien para un lector de cultura media esta noticia es ciertamente erudita, a un filólogo conocedor de Ausonio no se le escapará que este dístico no pertenece, en realidad, a tal autor, sino que se trata de una de las famosas composiciones añadidas al *corpus* de Ausonio, entre otras, a partir de la cuarta edición de sus obras, merced a G. Merula. Sin embargo, Joan Perucho transmite simplemente lo que ha sido una larga tradición merced a la cual, paradójicamente, Ausonio fue conocido mediante una serie de composiciones que no eran en realidad suyas¹⁰. Naturalmente, esto implica ya un conocimiento filológico, propio de la historia de los textos. De la pertinencia de este conocimiento para disfrutar tanto de Ausonio como de Perucho es el lector quien habrá de juzgar. Hay, además, casos que casi podemos considerar extremos, como cuando se está citando un texto que en realidad no existe. Thornton Wilder reproduce una escena teatral de un tal Pactino que, como luego veremos, es un comediógrafo contemporáneo de César y Cicerón. Un lector inadvertido podría creer perfectamente en la existencia de este autor, sobre todo cuando su texto se encuentra citado junto con los poemas de Catulo. En otros casos, el autor existe, pero sus textos se han perdido, como es el caso de Pompeyo Leneo (*Pompeius Lenaeus*), liberto de Pompeyo Magno, que tradujo al latín la obra de Cratevas, una de las fuentes básicas de Dioscórides, pero de la que no se conserva más que alguna referencia indirecta. El poeta Antonio Gamoneda nos transmite en su *Libro de los Venenos*¹¹, del que hablaremos más adelante, la noticia rigurosamente histórica de la traducción al latín que Leneo hizo de la obra de Cratevas, una vez vencido Mitrídates por

¹⁰ Décimo Magno Ausonio, *Obras*, tomo I, Traducción, introducción y notas de Antonio Alvar Ezquerro, Madrid, Gredos, 1990, pp.181-182.

¹¹ *Libro de los venenos. Corrupción y fábula del Libro Sexto de Pedacio Dioscórides y Andrés de Laguna, acerca de los venenos mortíferos y de las fieras que arrojan de sí ponzoña*, Madrid, Siruela (La Biblioteca Sumergida), 1995.

Pompeyo el Grande¹², pero nos hace creer en la existencia de los códices latinos:

“Kratevas, cuyos códices conocemos puestos en latín por Pompeyo Leaneo (sic), gramático de Pompeyo el Grande, tenía su voluntad semejante en la diversidad a las fuerzas que habían dado forma a su vida, de modo que en él cabe encontrar un sentimiento piadoso en la vigilancia de la actividad, color, figura, intimidad y potencias de un ser hallado vivo, ya sea raíz de olor o sierpe dormida, y también una frialdad asiática a la hora de observar el pulso de los torturados. Aborrecía, no obstante, la suciedad y nadie vio nunca ensangrentadas sus manos o su túnica. Así resulta el hombre, según las disposiciones de la naturaleza y la sujeción a las necesidades propias y los deseos de los poderosos.” (p.101)

Si bien un filólogo puede ser creador literario, e incluso la propia filología o alguna de sus técnicas puede figurar como motivo literario (lo veremos en Leopardi, donde el descubrimiento del famoso palimpsesto del *De Republica*, de Cicerón, inspira la composición de todo un poema), debemos partir de un presupuesto que si bien puede resultar obvio nos parece pertinente recordar: la literatura latina, como cualquier literatura, fue escrita para ser leída, antes que para ser estudiada por los filólogos, y cuando decimos “ser leída” entendemos que éste es un acto voluntario y placentero, no obligado por la necesidad de pasar, por ejemplo, una prueba académica. Como consecuencia de ello, tenemos que entender que los escritores modernos que utilizan en sus textos pasajes latinos para ser evocados o comentados son, ante todo, lectores, y que como tales lectores van a tratar a los autores latinos de maneras personales y diversas, en las que no siempre resultan necesariamente bien tratados. Muchas de las

¹² Hyginus Funaioli, *Grammaticae Romanae Fragmenta*, Stuttgart, Teubner, 1969 (1907), pp.403-404.

páginas que vamos a revisar a continuación están llenas de vida y carecen, claro está, de la supuesta objetividad de los estudios de un filólogo. La intención de estas referencias a la literatura latina y clásica en general va a ser, a su vez, diversa: entre otras, una intención didáctica (enseñar deleitando), un mero y sano placer por el ejercicio de la erudición, una clara intención irónica e, incluso, una llamada de atención ante la pérdida de saberes antiguos y olvidados. En todo caso, los escritores modernos nos descubren en sus textos el tesoro de sus lecturas, bien de aquellos autores universales y de sobra conocidos, bien de los menos leídos e incluso olvidados, esos que se han quedado relegados al rincón de un anaquel y que pasan a engrosar la singular categoría de “raros”.

3. LA LLAMADA “INTERTEXTUALIDAD”

Cuando un autor lee un texto ajeno asumiéndolo como propio en su bagaje cultural y utilizándolo de una manera u otra en su propia obra literaria, nos encontramos ante el encuentro de dos textos: el previo, que ha leído el autor, y su propio texto, que es el que nosotros mismos estamos leyendo. Esta circunstancia nos lleva de forma inevitable a una compleja cuestión de la moderna teoría de la literatura. Nos referimos a la a veces un poco manida *intertextualidad*, es decir, la relación entre dos textos literarios distintos y las diversas maneras de representación de uno en otro, como la parodia, el pastiche, la transposición, la traducción, etc., mecanismos de la influencia que desde Aristóteles constituyen un eje básico de la investigación literaria. Hagamos un breve resumen de tales modalidades. El crítico francés Gérard Genette hace en su libro *Palimpsestos*¹³ un alarde terminológico que puede confundir ciertamente al lector no iniciado para articular las variedades de relación de dos textos (en nuestro caso, entre un texto latino y uno moderno) en cinco grupos:

¹³ *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp.9-17.

a.- *El texto subyacente o hipotexto (la hipertextualidad)*. Si la tradición literaria es la presencia subyacente de un texto anterior (hipotexto) en otro posterior (hipertexto), eso es precisamente lo que Genette denomina *hipertextualidad*, es decir, “toda relación que une un texto B a un texto A en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”¹⁴. La inspiración en un texto y su posterior reescritura en otro es lo que ha supuesto, básicamente, durante siglos, la tradición literaria¹⁵ que estamos acostumbrados a estudiar en las letras occidentales, donde los textos griegos y latinos han ido dejando su huella profunda como textos *subyacentes* en los textos de autores posteriores, para quienes la literatura clásica constituía el canon indiscutible y la fuente de la que había que partir. Después de la *Querelle*, la “Batalla entre los antiguos y los modernos”¹⁶, los clásicos dejaron de ser ese modelo indiscutible, el canon estético por excelencia, y se convirtieron en uno de tantos factores de inspiración. Bajados de su pedestal de modelo, los clásicos ya no sólo son objeto de la parodia, que ya observamos desde la propia Antigüedad, sino incluso del olvido. Una vez que los clásicos no se ven como argumentos de autoridad, su función en la obra literaria posterior, en el caso de que

¹⁴ *Palimpsestos...*, p.14.

¹⁵ Sobre todo, cuando entendemos la tradición de una forma tan restrictiva como lo hace Dámaso Alonso en su trabajo “¿Tradición o poligénesis?”, en *Obras Completas VIII. Comentarios de Textos*, Madrid, Gredos, 1985, pp.707-731: “Siempre que nos encontremos dos hechos literarios -o en general dos hechos culturales- A y B, de los que B -posterior en el tiempo- es parecido a A, tendremos que elegir entre dos explicaciones: la de que entre B y A haya una vinculación literaria, o la de que no exista entre ellos vinculación literaria alguna: a esa vinculación literaria la llamamos tradición; cuando no hay tradición alguna entre A y B, estamos ante un caso de poligénesis: la mente humana ha creado en dos momentos y lugares distintos un mismo (o muy parecido) producto” (p.708).

¹⁶ La polémica de los clásicos y los modernos que nos brindó el siglo XVII y XVIII, con nombres tan señeros como el de Perrault o Swift. Tenemos un buen estado de la cuestión en el capítulo titulado “The Battle of the Books”, dentro del conocido libro de Gilbert Higuet titulado *The Classical Tradition* (Oxford, Clarendon Press, 1949 [primera edición], pp.261-288). Como es sabido, hay traducción española de este libro en el Fondo de Cultura Económica.

aparezcan, se diversifica y atomiza. Esta desacralización ha llegado a sus últimas consecuencias en la literatura del siglo XX, donde el escritor, provisto de cánones alternativos¹⁷, se encuentra en una continua revisión de los criterios de los que parte, a lo que hay que añadir, además, la cada vez mayor importancia que ha cobrado el lector en la interpretación de la obra. Todos estos factores han dado lugar a una serie de complejas relaciones entre la literatura antigua y la literatura del siglo XX (incluyendo el final del XIX), que escapan y superan el mero marco de lo que conocemos como tradición literaria. Así pues, la tradición es, en principio, la reescritura de un motivo literario, ese fenómeno que la crítica moderna ha venido en llamar “intertextualidad”, aunque, como veremos, la tradición *sensu stricto* es sólo una de las posibles modalidades de la misma. Ángel González¹⁸ hace una profunda reflexión acerca de la pertinencia de este nuevo término que creemos oportuno reproducir en este punto:

“Lo que los últimos (o ya penúltimos) teóricos de la literatura llaman «intertextualidad» es un fenómeno viejo, tan viejo como la propia literatura, y yo diría que inherente no sólo al hecho literario, sino a todas las actividades propias del ser humano; (...).

Ciñéndonos al campo específico de la literatura, la hoy llamada «intertextualidad» se conocía antes por diversos nombres, que venían a significar distintos aspectos de ese hecho: rasgo de estilo, de época, de escuela o de generación; fuentes, influencias,

¹⁷ Véase, como ejemplo significativo, el fenómeno del “multiculturalismo” norteamericano, donde los criterios de valoración de una obra tienen carácter extraliterario. Un conocida reacción frente a este tipo de cánones es el libro titulado *El canon occidental* (Barcelona, Anagrama, 1995), de Harold Bloom, uno de los críticos literarios más influyentes de los Estados Unidos, cuya actividad académica se inició dentro de un ámbito dominado entonces por el *New Criticism* de Eliot y ahora controlado, en cambio, por los detractores del valor estético de la literatura. Se trata de un canon básicamente anglosajón, pues gira en torno a Shakespeare. Volveremos a tratar del asunto de los clásicos al hablar de Virgilio y de Ovidio.

¹⁸ Ángel González, “A propósito de la intertextualidad” (*ABC* 22-IV-1994).

préstamos literarios o -en su forma degradante- plagios. Por su parte, los tratadistas de estética fueron sensibles a esos fenómenos. Las normas de la vieja preceptiva no eran más que el intento de codificar y declarar de obligado cumplimiento ciertos requisitos formales e incluso argumentales que, al cumplirse en una multiplicidad de textos, podían de hecho ser contemplados a la luz de la intertextualidad (...)”

Si bien es cierto que *nihil novum sub sole*, y que en muchos casos la acuñación de un nuevo término puede resultar innecesaria, no obstante hace una inflexión en su discurso al afirmar:

“(...) es preciso reconocer que no todo es tan simple e intrascendente en la teoría al uso. Cuando un escritor contemporáneo refleja o incorpora textos ajenos, no suele obedecer a las mismas motivaciones que movían a los autores del pasado. Y esos matices habrá que marcarlos dándole un nombre nuevo a un viejo hecho. Han cambiado el tiempo y el sentido -la percepción del mundo.

Si los autores del pasado acudían a determinadas «fuentes» es porque se sentían inmersos en el fluir de la Historia; si se hacían eco de textos ajenos, es porque tenían conciencia de la permanente validez de la cultura. Los teóricos de las postrimerías del siglo XX parten de otras premisas: ellos creen vivir el fin de la Historia, piensan que todos los sistemas ideológicos son falsos porque se basan en postulados ilusorios, y que las creaciones literarias y culturales carecen en sí mismas de sentido, no tienen más significación que la que el «lector» quiera darles; no hay modelos, no hay textos sagrados.”

En efecto, la intertextualidad, o transtextualidad, es un fenómeno complejo, tal y como podemos verlo articulado en el libro *Palimpsestos*, y

muchas de sus manifestaciones no responden, en efecto, a la tradición *sensu stricto*, es decir, a la manera de un texto anterior que subyace en otro. Veamos, pues, las otras posibilidades.

b.- *La presencia conjunta de textos (la intertextualidad)*. La presencia conjunta de dos o más textos es denominada por Genette de manera restrictiva *intertextualidad*, y su manifestación más relevante es *la cita*, a la que volveremos a referirnos más adelante al hablar de las modalidades de contextualización. Las citas, desde la Antigüedad y pasando por Montaigne, son hasta hoy día un recurso frecuente en obras de muy distinto tipo y con fines asimismo muy diversos. La función de las citas es variada, pues puede oscilar entre el mero adorno y su transcendencia como parte integrante de la propia obra. Marguerite Yourcenar¹⁹ no busca el mero ornamento cuando abre su libro *Memorias de Adriano* con la conocida composición del autor, uno de los más representativos *poetae novelli*²⁰:

Animula uagula, blandula,
Hospes comesque corporis,
Quae nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula,
Nec, ut solis, dabis iocos...

P. AELIUS HADRIANUS, Imp.

Que el pasaje esté en latín no supone un problema insalvable para el lector que no conozca esta lengua, pues la cita aparecerá después incorporada ya al texto de la novela, precisamente al final de la misma:

¹⁹ *Memorias de Adriano*, trad. de Julio Cortázar, Barcelona, Edhasa, 1984.

²⁰ Silvia Mattiacci, *Frammenti dei "poetae novelli"*, Introduzione, testo critico e commento a cura di Silvia Mattiacci, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1982, pp.66-79.

“Mínima alma mía, tierna y flotante, huésped y compañera de mi cuerpo, descenderás a esos parajes pálidos, rígidos y desnudos, donde habrás de renunciar a los juegos de antaño. Todavía un instante miremos juntos las riberas familiares, los objetos que sin duda no volveremos a ver... Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos...” (p.236)

c.- *La nota (el paratexto)*. El *paratexto* es un texto marginal con respecto al cuerpo central de la obra, como puede ser, por ejemplo, un epígrafe, o un epílogo; un ejemplo significativo es la aparición de apéndices y cuadernos de notas que encontramos en algunas novelas, en especial las consideradas históricas. Es también el caso de las *Memorias de Adriano*, donde en unos “Cuadernos de Notas” publicados junto a la novela se evoca de esta manera las ediciones de textos griegos y latinos de Loeb²¹:

“Utilidad de todo lo que hacemos por nosotros mismos, sin pensar en el provecho. Durante los años de destierro, frecuenté la lectura de los autores antiguos: los volúmenes de tapa roja o verde de la edición Loeb-Heinemann llegaron a ser una patria para mí. Una de las mejores formas de recrear el pensamiento de un hombre: reconstruir su biblioteca. Durante años, y sin saberlo, yo me había empeñado en repoblar las calles de Tíbur. No me quedaba más que imaginar las manos hinchadas de un enfermo sobre los manuscritos desplegados.” (p.245)

Es, en especial, interesante cuando son precisamente los textos

²¹ Un libro que nos puede ilustrar acerca de la estrecha relación que Marguerite Yourcenar mantuvo con la literatura antigua es su recopilación de traducciones titulada *La couronne et la lyre. Poèmes traduits du Grec*, Paris, Gallimard, 1979.

clásicos los que aparecen en calidad de “paratextos”, es decir, como un apéndice o nota, subordinados, pues, al texto principal. Una circunstancia de este tipo puede encontrarse en una larga cita de un texto latino de Ovidio que podemos encontrar en *La tierra baldía* (*The wasted land*), del poeta norteamericano y luego nacionalizado británico T.S.Eliot. En nota final al verso 218 de la última parte, la titulada “Lo que dijo el fuego”, aparece el pasaje ovidiano sobre Tiresias perteneciente al libro III de las *Metamorfosis*, tanto en traducción como, lo que nos parece más importante, en su versión original latina. El uso de la nota con intención literaria incorpora ésta a lo que podemos considerar como el todo de la obra de Eliot, convirtiéndolo así en parte inseparable²².

d.- *El comentario (el metatexto)*. La relación crítica, o el comentario de un texto hecho en otro texto, es denominado por Genette *metatextualidad*; una parte significativa de los textos que vamos a recoger en este libro son producto de esta relación crítica. Dentro del ámbito de la literatura latina podemos encontrar esta relación en la sátira, ya en los fragmentos de Lucilio y, en todo su esplendor, en los versos de Horacio. La “Batalla entre los antiguos y modernos”, desde la parodia épica de Swift, ha dado lugar a singulares ejemplos de crítica literaria que tiene por objeto la valoración de los clásicos. Algunos de los ecos de tal querrela los encontraremos en textos muy posteriores, entre otros, de Joris-Karl Huysmans y su elogio de la literatura latina de la decadencia.

Podemos ver un precioso ejemplo de crítica literaria en el siguiente pasaje perteneciente a la novela *Claudio el dios y su esposa Mesalina*²³, de Robert Graves, en el que por boca de Claudio se exponen las razones por las cuales prefiere a Ennio con respecto a Virgilio, intercalando, además, la

²² Para una visión global acerca de la presencia de las *Metamorfosis* en *The waste land*, cf. Stephen Medcalf, “T.S.Eliot's *Metamorphoses*: Ovid and *The waste Land*”, en Charles Martindale (ed.), *Ovid renewed*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp.233-246.

²³ Trad. de Virgilio Ortega, Barcelona, Orbis, 1988.

cita de unos versos del primero:

“Personalmente, tengo muy poco aprecio por los poetas modernos, y menos aún por los de la época de Augusto. Su poesía no me parece sincera. Para mí Catulo fue el último de los verdaderos poetas. Puede que la poesía y la libertad vayan juntas, y que bajo una monarquía la verdadera poesía muera y lo mejor que pueda esperarse sea una bella retórica y notables ejercicios métricos. Por mi parte cambiaría los doce libros de *La Eneida*, de Virgilio, por un solo libro de *Los Anales* de Enio. Enio, que vivió en los más grandes días republicanos de Roma y que contó con el gran Escipión como amigo personal, fue lo que yo llamaría un verdadero poeta. Virgilio no fue otra cosa que un notable versificador. Compárese a los dos cuando escriben acerca de una batalla; Enio escribe como el soldado que fue (se elevó de las filas hasta llegar a capitán), Virgilio como un culto espectador desde una colina distante. Virgilio tomó mucho prestado de Enio. Algunos dicen que superó el tosco genio de éste, gracias a su culta facilidad de frase y ritmo. Pero es una tontería. Es como la fábula de Esopo, del reyezuelo y el águila. E incluso aunque uno pueda dedicarse a analizar bellezas aisladas, ¿dónde se encontrará en Virgilio un pasaje que iguale en sencilla grandeza a estos versos de Enio?:

Fraxinu'frangitur atque abies consternitur alta.
Pinus proceras peruortunt: omne sonabat
Arbustum fremitu siluai frondosai.

[El fresno fue cortado, derribado el alto abeto blanco;
voltearon los pinos principescos.
El bosque de innúmeras hojas resonó con la caída de los
árboles]

Pero son intraducibles²⁴, y de cualquier modo no estoy escribiendo un tratado sobre poesía.” (pp.387-388)

e.- *El género literario (el architexto)*. Se trata, como dice el propio Genette, de la relación más abstracta e implícita, pues concierne a la relación de la obra con el género al que se adscribe. No obstante, a veces la relación no es tan implícita. En el *Libro de los venenos*, de Antonio Gamoneda, ya citado antes, donde en verdad no sabemos si estamos ante una obra poética con retazos de novela de bibliófilo, o un tratado científico corrompido, Gamoneda declara explícitamente su indiferencia ante la adscripción de la obra a un género determinado:

“El lector de este *Libro de los venenos* tendrá que decidir por sí mismo la especie de la obra que tiene en sus manos. Puede resolver que consiste en un tratado científico enraizado en la antigüedad, acrecentado en tiempos renacentistas y nuevamente desarrollado en nuestros días con noticias relativas a virtudes, saludables o mortales, generadas por seres y materias de los tres reinos: probablemente no se habrá equivocado. Puede, de otra manera, sentir el cuerpo de un texto narrativo, más alguna divagación medianamente lírica, sobre los efectos de un repertorio de venenos. (...) Yo no puedo resolver por cuenta del afectuoso lector: estoy perfectamente instalado en la confusión, no me interesa poco ni mucho la clasificación en géneros de la escritura y lo único que he logrado distinguir (y gozar) como razón de mi trabajo es la energía poética del lenguaje (...), de modo que, convencido de que los llamados géneros no son otra cosa que poesía diversamente preparada, me retiro del problema.” (p.11)

²⁴ Recuérdese que en la ficción novelesca el texto pertenece a Claudio, que escribe en griego. El ficticio griego de Claudio es el inglés real de Graves.

El contacto de las literaturas modernas con la literatura latina, provista de géneros tan particulares como la sátira, y, en calidad de literatura clásica, con géneros que hoy se nos antojan híbridos, tales como la poesía científica de Lucrecio, presenta unas posibilidades tan variadas como fructíferas. Aquí no podemos más que esbozar y sugerir algunas de ellas, como va a ser la fascinación por la preciosa *brevitas* de las fábulas de Fedro que siente ese curioso fabulista contemporáneo que es Augusto Monterroso, la sutil relación que intuimos entre el *corpus* de la poesía de Marcial, donde caben todos los aspectos de la vida, y el género moderno de las memorias, o los ensayos *avant la lettre* de Plinio el Joven y la prosa de Francisco Ayala. Por lo general, el género moderno estelar va a ser la novela, que, como bien señala Margueritte Yourcenar hablando de sus *Memorias de Adriano*, “devora hoy todas las formas: estamos casi obligados a pasar por ella; este estudio sobre la suerte de un hombre que se llamó Adriano hubiera sido una tragedia en el siglo XVII y un ensayo en el Renacimiento”²⁵. La novela en sus divesas modalidades (histórica, collage, crónica, novela de formación, novela de artista...) es capaz de abarcar en su seno todos los géneros de la latinidad. No debemos olvidar, sin embargo, la vitalidad del relato breve, en especial dentro de la literatura hispanoamericana.

Dentro de esta complejidad de relaciones intertextuales, donde la tradición literaria *sensu stricto* tan sólo es una de las posibles manifestaciones, la literatura latina puede convertirse en un motivo literario *per se* que vaya más allá de la mera inspiración subyacente, para convertirse, ya en forma de cita, de texto par la reflexión literaria, como apéndice del libro, etc., en un asunto explícito que como tal sirva para la reflexión metaliteraria. A este tipo de manifestaciones diversas es a lo que, en definitiva, vamos a dedicar el presente libro. Estos hechos nos llevan a

²⁵ *Memorias de Adriano...*, p.254.

considerar distintas variedades de contextualización, es decir, de razones para tratar acerca de un texto o de un autor dentro de otro texto, pero ahora de una manera consciente o explícita.

4. LA CONTEXTUALIZACIÓN, O RAZONES PARA LOS ENCUENTROS ENTRE TEXTOS

Al margen de la inspiración subyacente que podamos observar en los autores modernos cuando leen obras o pasajes de la literatura latina, lo que nos interesa en este caso es observar cuándo, dónde y por qué dedican algunas de sus páginas a comentar y recrear asuntos propios de la literatura del Lacio, dándonos, a la vez, cuenta del conocimiento que de ella tienen. Por lo general, el autor moderno piensa en la literatura antigua desde cuatro perspectivas no excluyentes: la persona del autor antiguo, la materialidad del libro, los textos que pueblan sus páginas y, finalmente, sus contenidos. Aunque de forma muy esquemática, vamos a recorrer a continuación estos cuatro posibles motivos por los que se contextualiza una referencia de la literatura latina y clásica en general²⁶:

a.-*Recreación literaria de autores latinos o pasajes concretos.* A veces, el escritor gusta de la recreación de un autor latino fundiendo, por lo general, la vida y la obra. Si bien los autores de una literatura antigua pueden subyacer en un texto moderno bajo diferentes aspectos, vamos a

²⁶ Cf. Francisco García Jurado, “Melancolías y «clásicos cotidianos». Hacia una historia no académica de la literatura grecolatina en las letras modernas”, *Tropelías* 12-14, 2001-2003, pp. 149-177.

destacar lo que llamamos “vida imaginaria” y “persona” (“máscara”), es decir, la recreación de la vida de un autor construida mediante la combinación de aspectos biográficos no siempre reales y la representación de la voz de un autor por parte de otro. Tales procedimientos, si bien pueden rastrearse en todos los tiempos, reciben nombre y forma en la modernidad: en cuanto al primero, Marcel Schwob y Antonio Tabucchi recrean, respectivamente, la imaginaria vida de Petronio y el sueño de Apuleyo, insertando en sus narraciones elementos propios del estilo literario de cada uno de los autores latinos. Esta circunstancia nos ha revelado, a su vez, un interesante paralelo entre ambos genios del relato breve. En cuanto a las recreaciones del segundo tipo, no podemos dejar de citar el monólogo dramático que a partir de Propertio hizo el poeta norteamericano Ezra Pound en su “Homage to Sextus Propertius”. A caballo entre la traducción, a veces con defectos de interpretación del texto latino, y la recreación, lo cierto es que Pound ha conformado un texto donde se pone la “máscara” de un hermoso y vigoroso Propertio²⁷. Pound, asimismo, nos recuerda a Joan Perucho²⁸ cuando evoca la reaparición fantasmal de Cintia en el poema titulado

²⁷ Podemos encontrar un buen comentario del poema en Higuera, *The Classical Tradition...*, p.700. En lo que respecta a la técnica poética concreta que utiliza Pound, la *persona* o “monólogo dramático”, merece la pena leer estas certeras líneas que Túa Blesa dedica a esbozar sus características: “Al prologar los *Selected Poems* (1928) de Pound, T.S. Eliot se refería al poema *Homage to Sextus Propertius* con estas palabras: «No se trata de una traducción, sino de una paráfrasis, o más apropiadamente (para el lector formado) de una *persona*». Tal término no era nuevo en la obra poundiana, sino que él mismo lo había utilizado años antes situándolo como título a uno de sus libros, *Personae* (1909). Esta voz latina, cuyo significado es «máscara», ha venido sirviendo para nombrar uno de los hallazgos clave de la poesía moderna, el de la creación no ya de un discurso, sino de una voz que dice tal discurso, desplazando así a la del propio autor; logro que se debe a Robert Browning, de quien Pound fue un atento lector y admirador.” (Túa Blesa, reseña al libro de Ezra Pound, *Personae. Los poemas breves*, Madrid, Hiperión, 1999, en *ABC CULTURAL*, 11 de marzo de 2000).

²⁸ Juan Perucho, “Cinc poemes inèdits/Cinco poemas inéditos”, en *Pasajes* 5, 1986, pp. 52-53.

“La sombra de Propercio”, con ecos muy particulares a la elegía séptima del libro cuarto:

“Llevabas la sortija calcinada en el dedo,
fragmentos de barro en el rostro
amorado, y rota la seda de tu vestido
cuando sentí el peso de tu cadera
junto a mí, muy cerca de mi sueño.
Intentaste hablar nuevamente, y tus ojos
reflejaron los días llenos de amor
por las cosas y por nuestros encuentros.
Ha surgido así la cabaña del prado y el camino
cerca del riachuelo de aguas heladas
y la habitación donde moriste en la sombra.
Un viento ha helado mi corazón. Nada vuelve otra vez.
Escucho la nocturna voz de tu silencio
y veo cómo sales sin abrir ni cerrar
la puerta, y atraviesas la cerca.”²⁹

Hay un intenso soneto de Luis Alberto de Cuenca dedicado también al poeta latino, tan recurrente, por lo demás, en sus recuerdos literarios³⁰, cuyo título, “Pasión, muerte y resurrección de Propercio de

²⁹ Isabel Velázquez y yo tuvimos el privilegio de escuchar la recitación de este poema en catalán de labios del propio Perucho. Tuvo lugar en su casa, un mes de junio de 1997 (Francisco García Jurado e Isabel Velázquez, “Latinos y griegos, compañeros de viaje de Joan Perucho [Entrevista al autor. Barcelona, junio de 1997]”, en *Sociedad de Estudios Latinos. Boletín informativo* 10, junio de 1998, pp. 48-53).

³⁰ Otro texto de Luis Alberto de Cuenca, el titulado “La visita de Cintia”, publicado en el diario *ABC* del viernes 16 de junio de 2000, hubiera podido perfectamente construir un capítulo para este libro dedicado a las lecturas elegíacas en prosa. El texto, toda una tercera del diario, termina de esta forma: “De modo que no pudo oír las palabras que dijo Cintia antes de evaporarse de la alcoba: «No desprecies los sueños, porque son el camino que los dioses eligen para comunicarse con los hombres. Largo fue mi reinado en tus libros,

Asís”³¹, ya lo dice todo:

“Sombras, Propercio, sombras, gavilanes
oscuros, imprecisos, niebla pura,
cincha, brida y espuela. No profanes
el mástil del amor, la arboladura

del deseo, la ofrenda de los manes,
con la triste verdad de tu locura,
cosmética, veneno, miel, divanes,
y el perfume letal de la lectura.

Conocerás un puente de cuchillos,
la brisa del instante, el terciopelo
remoto como el torso de una diosa.

Sudor frío de muerte, tenues brillos
de Cintia envuelta en luminoso velo,
y, al fin, la permanencia de la rosa.”

b.-*Ficciones en torno a libros*. Es relativamente frecuente encontrar obras de autores latinos que tienen presencia física en la narración, y a partir de las cuales el autor moderno ha optado por crear una ficción en vez de una reflexión crítica. Uno de los ejemplos más representativos que conocemos es el de la novela de Anatole France titulada *Le crime de Sylvestre Bonard*³², que nos brinda un hermoso ejemplo de literatura sobre libros, pues la ficción va a girar en torno a un código de la *La leyenda dorada*, de Juan de Vorágine. Es también el caso del cuento “Funes el Memorioso”,

Propercio. Tú me quisiste un día. Yo te sigo queriendo. Y juro que te fui siempre fiel”.

³¹ *Poesía. 1970-1989*, Sevilla, Renacimiento, 1990, p.26.

³² Traducida en España con el título *El crimen de un académico*, a cargo de Luis Ruiz Contreras (Barcelona, Orbis, 1986).

de Borges, perteneciente a su libro *Ficciones*, donde es un volumen de la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo el que dará la razón de ser a todo el relato. Como veremos más adelante al hablar de Borges y de Plinio, el autor ha optado por hacer una fábula sobre una noticia maravillosa acerca de la memoria que ha encontrado en su lectura de Plinio el Viejo. Un elemento erudito como clave para articular una ficción lo vamos a encontrar, y no casualmente, en el escritor inglés Arthur Machen, que utiliza textos del erudito Solino. Precisamente, los autores ingleses del siglo XIX eran muy dados a tales usos, apoyando su ficción sobre un pasaje de la literatura clásica. Así, por ejemplo, Charles Maturin, autor inglés nacido en Irlanda que pone un broche de oro al ciclo de la novela gótica con su novela *Melmoth el errabundo*³³, publicada en 1820, rememora en lo más escalofriante de uno de los sueños de un personaje la lectura virgiliana del sueño en que Héctor se aparece ante Eneas:

“He oído decir que el primer sueño de un maníaco recuperado es intensamente profundo. El mío no fue así; estuvo turbado por muchos sueños inquietos. Uno de ellos en particular me devolvió al convento. Pensé que era interno y que estudiaba a Virgilio. Leía ese pasaje del Libro Segundo en el que el espectro de Héctor se aparece a Eneas en sueños, y su forma horrible e infamada suscita la dolida exclamación:

Heu quantum mutatus ab illo,
Quibus ab oris, Hector expectate uenis?

Luego soñé que Juan era Héctor; que el mismo fantasma, pálido y sangriento, se alzaba gritándome que huyera: *Heu fuge*, mientras yo trataba inútilmente de obedecerle (...)” (p.272)

³³ Charles Maturin, *Melmoth el errabundo*. trad. de Francisco Torres Oliver, Barcelona, Bruguera, 1985².

c.-*Citas explícitas y textos reconocibles*. En el último ejemplo citado veíamos cómo la lectura del libro en cuestión nos llevaba a la cita concreta de un texto. Asimismo, merece la pena anotar, en lo que a nuestro objeto de estudio respecta, que los escritores suelen considerar innecesario dar la referencia completa del texto, hecho que se hace llamativo cuando se trata de citas pertenecientes a la literatura latina, es decir, una literatura de *corpus* cerrado. Como contraejemplo significativo, o excepción que confirma la regla, tenemos pasajes de Borges donde el autor argentino parece deleitarse con la referencia concreta al pasaje, es el caso de este: “después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del vigésimocuarto capítulo del libro séptimo de la *Naturalis historia*”. Otras veces, el celo filológico es notable, como cuando leemos este pasaje del compañero literario de Borges, Adolfo Bioy Casares, quien hace un uso puntual de una noticia sorprendente de Cicerón en su obra de juventud titulada *La invención de Morel*³⁴:

“Estamos viviendo las primeras noches con dos lunas. Pero ya se vieron dos soles. Lo cuenta Cicerón en *De Natura Deorum*:

Tum sole quod ut e patre audiui Tuditano et Aquilio consulibus enenerat.

No creo haber citado mal¹. M. Lobre, en el Instituto Miranda, nos hizo aprender de memoria las primeras cinco páginas del Libro Segundo y las últimas tres del Libro Tercero. No conozco nada más de *La naturaleza de los dioses*.

¹Se equivoca. Omite la palabra más importante: *geminato* (de *geminatus*, geminado, duplicado, repetido, reiterado). La frase es: *...tum sole geminato, quod ut e patre audiui, Tuditano et Aquilio consulibus*

³⁴ *La invención de Morel*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p.63.

euenerat; quo quidem anno P.Africanus sol alter extinctus est: ... Traducción de Menéndez Pelayo: Los dos soles que, según oí a mi padre, se vieron en el Consulado de Tuditano y Aquilio; en el mismo año que se extinguió aquel otro sol de Publio Africano (183 a.C) (N.del E.).”

Hay que hacer notar la intencionalidad filológica plasmada en la supuesta nota, que no es otro que el propio autor camuflado en la tarea de editor de un texto que supuestamente no es suyo. La nota a pie de página es, en definitiva, un recurso más de la propia ficción, y la erudición desgranada en ella proporciona verosimilitud a lo que se cuenta.

d.-*El comentario o la crítica no académica de un libro antiguo: hacia el ensayo literario.* Podemos verlo, por ejemplo, en grandes fabuladores como de la talla de Álvaro Cunqueiro y Joan Perucho. Éste último, en concreto, ha optado por hacer de su prosa literaria una fuente de erudición diversa, aunque mezclada sabiamente de ficción. Como comentaba hace un tiempo Fernando R.Lafuente³⁵: “Perucho nos invita a un paseo por su biblioteca particular, por sus lecturas predilectas, ocasionales. Y es que, como ya señalara Borges, el escritor, para serlo, nunca dejará desatendida su condición esencial: la de lector. El círculo se cierra de manera admirable”. Hemos visto un buen ejemplo en la semblanza de Ausonio, leída más arriba, y los seguiremos viendo en las líneas que dedica al *Itinerario de Egeria*. A veces, la prosa en cuestión no llega apenas a la categoría de ensayo, y es simplemente una mera y breve llamada de atención sobre la lectura de un texto concreto, como veremos en el caso de Francisco Ayala y sus lecturas de Apuleyo, Petronio, Tácito y Plinio el Joven, donde es el texto de éstos el que adquiere verdadero protagonismo, convirtiéndose realmente en un larga cita. Se trata, en definitiva, del arte de entresacar los pasajes, aquellos lugares de la literatura latina que ahora puede conocer indirectamente cualquier lector interesado por Francisco

³⁵ ABC (4-VIII-95).

Ayala. De entre los diversos ensayos literarios que podrían aducirse aquí como ejemplo indiscutible, nos ha sorprendido el que el inolvidable Ángel Crespo dedicó a “Las rosas tardías de la poesía romana”³⁶, y del que no podemos más que entresacar uno de sus párrafos iniciales para concluir este apartado:

“No conozco ningún estudio dedicado a la catalogación y el comentario de la historia de la rosa en la literatura latina de todos los tiempos, trabajo que, de inventarse, requeriría más conocimientos y más tiempo que aquellos de los que me es dado disponer, no obstante lo cual me gustaría ensayar, sin propósitos exhaustivos, una excursión por la poesía romana de los siglos II al VI en busca de algunas de las rosas de una época a la que se ha definido, creo que con poca razón y con evidente estrechez de criterios, con el adjetivo de decadente. Otra limitación, más dolorosa de respetar que la temporal, pero que igualmente me impongo, es la de no aludir a la gran influencia que, en lo que a sus rosas se refiere, ha ejercido este período literario en una posteridad occidental y plurilingüe que llega hasta nuestros mismos días.”

De esta forma, como fruto de los complejos encuentros textuales entre la literatura antigua y la moderna, el recurso a la literatura latina puede ser convertido en recreación de autores, en ficción sobre libros, en citas inesperadas o en gratos ensayos de carácter no académico, y todas estas posibilidades articulan *grosso modo* las diferentes maneras de contextualizar, es decir, de involucrar en un nuevo texto una lectura de una obra o pasaje de la literatura latina y, por extensión, clásica. Es lo que,

³⁶ En *Por los siglos (Ensayos sobre literatura europea)*, Introducción y edición de Pilar Gómez Bedate, Valencia, Pre-textos, 2001, pp. 15-28.

en definitiva, nos ofrece el arte de las lecturas gratas.

5. LA SELECCIÓN DE TEXTOS

Este trabajo nace precisamente del deseo de ver unidos unos textos diversos y dispersos que contienen, no obstante su variedad, un claro denominador común: todos ellos están referidos a un autor, una obra o algún aspecto de la literatura latina. Se trata de una selección determinada donde hemos procurado en la mayoría de los casos huir de lugares comunes, así como de textos propios de una novela histórica, ya estudiados suficientemente en otros lugares³⁷, salvo en casos excepcionales. Los géneros literarios modernos que aparecen en esta selección son preferentemente los relativos a la prosa, es decir, la novela, el relato breve, el ensayo literario y las memorias. Por supuesto, no podíamos dejar relegada a la poesía, aunque sus especiales condiciones para contextualizar los textos clásicos requerirían un libro aparte³⁸.

Por otra parte, la literatura latina presenta un delicado problema de planteamiento tanto en lo que respecta al concepto de literatura en sí

³⁷ Véanse, a este respecto, los trabajos de Enrique Montero Cartelle y M^a Cruz Herrero Ingelmo, *De Virgilio a Umberto Eco*, Ediciones del Orto/Universidad de Huelva, Madrid/Huelva, 1994 y Carlos García Gual, *La antigüedad novelada*, Barcelona, Anagrama, 1995.

³⁸ Véase Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes / Llibros del Pexe, 2005.

como de literatura latina como tal³⁹, ya que tenemos que partir de problemas tales como qué entendemos por literatura latina y cuáles son los criterios para delimitarla. De esta forma, tenemos que sopesar si la literatura técnica tiene cabida o no en lo que entendemos modernamente (desde el siglo XVIII) como literatura⁴⁰. La literatura latina de carácter técnico, si bien ocupa parcelas más especializadas, forma parte de su estudio, por un lado porque es útil para un mejor conocimiento de las letras latinas, y, por otro, dado que hemos perdido tantos textos, porque no estamos ciertamente en disposición de arrinconarla. A este hecho se añade la circunstancia de que no hay en las literaturas antiguas límites claros y precisos entre lo estrictamente literario, que, al fin y al cabo, es una categoría moderna, y lo no literario. Es verdad, ciertamente, que hay obras mejor escritas que otras, pero no siempre lo bien escrito coincide con lo que, en nuestra moderna concepción, responde a lo literario. Queremos aportar, asimismo, otro criterio que podemos considerar interno o metaliterario, es decir, no dado por una relación entre Literatura Latina y Teoría de la Literatura, sino entre Literatura Latina y Literatura del siglo XX. Si los límites de lo que consideramos literatura latina son, por su parte, amplios y poco definidos, no lo van a ser menos analizados desde esta especial perspectiva de la literatura moderna, y resulta sorprendente observar cómo variados autores modernos recurren a la literatura técnica latina para contextualizarla en una trama literaria. Así ocurre que, además de los autores esperables (Virgilio, Catulo, Séneca...) y de gran arraigo en la tradición literaria, aparecen autores técnicos y de erudición, Padres de la Iglesia, etc. que vuelven a romper los límites de la literatura latina en lo que a nuestra perspectiva de estudio respecta.

Así pues, los autores latinos aquí recogidos abarcan casi todos los

³⁹ Las páginas que dedica Jaime Siles en su *Introducción a la lengua y literatura latinas* (Madrid, Istmo, 1983, pp.185-230) a los problemas de concepto de la literatura latina nos presentan un excelente trabajo de síntesis.

⁴⁰ Cf. Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-tau, 1971, pp.7-13 y Andrés Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1980.

períodos de la literatura latina y, en buena medida, sus diversos géneros: la comedia de Terencio, la poesía didáctica y filosófica de Lucrecio, el Cicerón epistolar y orador; la poesía latina en sus distintas modalidades (lírica, didáctica...) está representada por Catulo, Virgilio, Horacio, Ovidio, Marcial, y la poesía satírica por Juvenal; la historiografía viene representada por Tito Livio, Tácito y Suetonio, entre otros, y la filosofía por Séneca; la fábula por Fedro y la miscelánea por Aulo Gelio; la novela, evidentemente, por Petronio y Apuleyo, y la epistolografía, además de Cicerón, por Plinio el Joven; lo que hemos englobado bajo la denominación genérica de literatura erudita y técnica está representada por Vitruvio, Plinio el Viejo y Solino. Finalmente, dedicamos un capítulo a los autores tardíos, entre los que cabe destacar a Egeria y San Isidoro. La ordenación de los capítulos es una de las muchas posibles en una obra de estas características, y no ha podido respetar un orden cronológico estricto, como ha ocurrido especialmente con las obras de Virgilio, o bien con la novela latina.

En lo que concierne a las literaturas modernas recogidas en nuestro trabajo, el ámbito cronológico va desde el s.XIX hasta nuestros días, y las literaturas recogidas son, someramente, las siguientes: la literatura en lengua alemana (Hermann Broch, Thomas Mann), la literatura catalana (Pere Gimferrer, Joan Peruchó), la literatura española (“Azorín”, Francisco Ayala, “Cándido”, Antonio Colinas, Aliocha Coll, Antonio Gala, José Agustín Goytisolo, Marcelino Menéndez Pelayo, Francisco G. Orejas, Ángel María Pascual, Ramón Pérez de Ayala, Rafael Sánchez Mazas, Andrés Trapiello, Luis Antonio de Villena, María Zambrano), la literatura francesa (Gustave Flaubert, Anatole France, Joris-Karl Huysmans, Marcel Schwob, Marguerite Yourcenar), la literatura neohelénica (Constantino Cavafis), la literatura hispanoamericana (Juan José Arreola, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Arturo Capdevila, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Julio Ramón Ribeyro, Héctor Yánover), la literatura en lengua inglesa (Artur Machen, Robert Graves,

Thornton Wilder), la literatura italiana (Italo Calvino, Giacomo Leopardi, Antonio Tabucchi) y la literatura portuguesa (José María Eça de Queiroz).

Hemos procurado ilustrar los textos modernos seleccionados con los textos latinos a los que hacen referencia directa o indirecta, acompañando a éstos de su traducción castellana en nota. Los textos de autores modernos que no están escritos en castellano se reproducen siempre en una versión a esta lengua. Las introducciones a los autores latinos son concisas y están enfocadas a ilustrar los textos seleccionados para la antología, tratando de jugar, pues, con la literatura latina y las literaturas modernas de forma que podamos ver, siempre que sea posible, la posible relación habida entre el autor latino y el autor moderno que lo cita⁴¹.

Nuestra selección de textos es, como toda selección, subjetiva e insuficiente, pues un volumen exhaustivo sería prácticamente inconmensurable. El lector propondrá mental o verbalmente al hilo de la lectura otros posibles autores y otras posibles referencias: de esta manera habrá entrado en el juego literario. Considérese esta selección como una brújula insuficiente de lectura, que traza algunos de los posibles itinerarios donde pueden encontrarse estas referencias y lecturas de clásicos. Por enumerar algunas de las corrientes literarias recogidas, muchas veces convergentes unas con otras, podemos destacar la prosa inglesa del XIX, el decadentismo francés, la fabulación borgiana y el relato hispanoamericano en general, la erudición irónica ovetense, cuyos representantes más señalados son Leopoldo Alas “Clarín” y Ramón Pérez de Ayala, la erudición santanderina de Menéndez Pelayo, la fabulación catalana de Perucho, la prosa española de los años 40 de Rafael Sánchez Mazas y Ángel María Pascual, las letras del exilio, con Francisco Ayala, y

⁴¹ Contamos, por otra parte, con una espléndida antología de la literatura latina a cargo de José Carlos Fernández Corte y Antonio Moreno Hernández (*Antología de la literatura latina (ss.III a.C. - II p.C.)*, Madrid, Alianza, 1996). Confiamos en que esta antología sirva de inspiración a futuros escritores, como lo ha sido, de hecho, la *Antología de la poesía griega* que hace ya unos años preparó Carlos García Gual.

otras. En efecto, hay más rutas y todavía más insospechadas, pero esos son tesoros escondidos que nos guarda el ejercicio de la literatura comparada. Para terminar con esta introducción, diremos que no buscamos restos de la cultura y la literatura latina en nuestros autores modernos, sino, muy al contrario, la vitalidad de esa cultura convertida ya en parte de esa modernidad. En este sentido, retomamos y asumimos estas palabras de Claudio Guillén: “la Literatura Comparada como afán, deseo, actividad frente a otras actividades”⁴².

Por último, deseo expresar aquí mi agradecimiento a tantos amigos que en algún momento me han dado una oportuna sugerencia, y, en especial a Isabel Velázquez por su lectura atenta del original de este libro, gracias a la cual muchas de sus páginas se han visto sensiblemente mejoradas. No puedo olvidar tampoco a María José Barrios, que con su entusiasmo dio lugar a la resurrección de este texto.

⁴² Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p.14.

II. TEXTOS

1. TERENCIO Y EL TEATRO. DE LA NOSTALGIA DE LO HELÉNICO AL ANTICESARISMO

1.1.-Espectador descontento (C.P.Cavafis). 1.2.-Terencio novelado (Th.Wilder). 1.3.-La supuesta farsa de Pactino (Th.Wilder)

No abunda la alusión directa y explícita al teatro latino como tal teatro, salvo cuando se trata de rescatar una cita aislada de algún texto dramático, o bien de recrear una escena o motivo teatral en otro contexto. Quizá es esta misma dificultad la que hace todavía más interesantes las referencias conscientes al teatro latino que vemos en algunas obras literarias. En nuestro caso, vamos a presentar a dos autores de carácter muy diferente: el poeta griego Constantino Cavafis (1863-1933) y el dramaturgo norteamericano Thornton Wilder (1897-1975), más conocido entre nosotros, sin embargo, en su faceta de novelista.

Constantino Cavafis nos ofrece entre sus poemas inéditos⁴³ este supuesto diálogo de dos espectadores griegos que asisten a la representación de una comedia de Publio Terencio Afro (ca. 190-159 a.C.):

⁴³ *Poesía Completa*, trad. Pedro Bádenas de la Peña, Madrid, Alianza, 1984⁴.

1.1.-Espectador descontento

“«Me voy, me voy. No me detengas.
Víctima soy del tedio y la tristeza.»
«Pero aguarda un poco, por respeto a Menandro. Es una lástima
privarse de algo tan grande.» «Infame, qué osadía.
¿Son acaso de Menandro estas paparruchas,
estos versos desmañados y un discurso tan pueril?
déjame salir ahora mismo del teatro
y permíteme volver a mis asuntos.

El ambiente de Roma te ha maleado por completo.
En vez de censurarlo, lo ensalzas sin temor
y alabas a ese bárbaro -¿cómo se llama?

¿Gabrencio, Terencio? -ese simpático que
simplemente con las atelanas en latín,
apetece la gloria de nuestro Menandro.»“ (pp.209-210)

Terencio, de quien ni tan siquiera recuerda claramente su nombre el espectador griego, es calificado de bárbaro y usurpador de la gloria del comediógrafo griego Menandro (ca. 342- ca. 291 a.C.). Estamos ante una alusión a la técnica de la *contaminatio*, es decir, el arte de utilizar distintas comedias griegas para hacer una nueva en lengua latina, y de cuyos ataques ya se defendía el mismo Terencio en su época. A este mismo asunto también hace referencia, aunque ya sin la profunda carga negativa que vemos en Cavafis, Thornton Wilder en su novela titulada *La mujer de*

Andros (1930)⁴⁴, donde, en una nota preliminar el autor nos dice lo siguiente: “La primera parte de esta novela está basada sobre la *Andria*, comedia de Terencio, que a su vez basó su obra sobre dos comedias griegas de Menandro, que, para nosotros, se han perdido”⁴⁵. Nos parece, pues, relevante esta nueva alusión nostálgica al comediógrafo griego Menandro que aparece recogida en la breve nota, acorde con el ambiente intencionadamente helénico de la novela, muy afín, por lo demás, a la estética de la Grecia recreada por el pintor victoriano Alma Tadema. Terencio queda reducido, pues, al papel de un circunstancial transmisor, o “contaminador”, de las fuentes griegas, prácticamente perdidas. Por lo demás, el argumento de la novela de Thornton Wilder ha eliminado de la acción los enredos de los esclavos, en especial los de Davo, que es quien logra superar todas las dificultades para dar un final feliz a la comedia. La novela pierde así la fuerza de la comicidad para ganar un acentuado tono lírico, y esta reelaboración se enriquece, asimismo, con aportaciones propias y referencias a otras obras de la Antigüedad. La novela no tiene en cuenta todo el argumento de la comedia de Terencio, sino que la trama está basada en unos versos concretos pertenecientes al primer acto, el diálogo entre Simón, el padre del enamorado Pánfilo, y Sosia, su liberto, donde Simón cuenta a éste cómo su hijo, ya comprometido para una boda con la hija de su amigo Cremes, está enamorado perdidamente de la hermana de la mujer de Andros, quien, por cierto, ha fallecido. He aquí el pasaje de Wilder más cercano a la obra de Terencio, donde se cuenta la muerte y el funeral de la mujer de Andros y donde, precisamente, el padre se da cuenta de que su hijo está enamorado de la hermana de la difunta⁴⁶:

⁴⁴ En *Obras escogidas*, trad. de María Martínez Sierra, Madrid, Aguilar, 1963.

⁴⁵ *Obras escogidas...*, p.900.

⁴⁶ Hemos respetado las transcripciones de los nombres propios tal y como aparecen en la traducción castellana.

1.2.-Terencio novelado

“Cuando los curiosos, acompañando al cortejo, salieron a campo abierto, Simón fijó la atención en Glyceria al notar su estado, que era aparente para todos, el parecido con su hermana, el abatimiento que la rendía y modestia de su actitud. Y se dio cuenta de que su hijo también estaba mirando a la joven.

De hecho, durante todo el camino, Pamphilus no apartó de ella sus ojos ardientes, intentando interceptar una mirada y comunicarle su aliento y su amor. Pero ella no levantó los ojos hasta que llegaron a la pira donde los cuerpos de una cabra y de un cordero yacían junto al de Chrysis y hasta que el fuego le tocó. Entonces, mientras las voces de las plañideras se alzaron sobreagudas y el sonido de la flauta flotó desgarrante sobre todos ellos, se volvió hacia Mysis y empezó a hablarle al oído con desvarío. Mas las palabras de su vehemencia no se oían entre el estrépito circundante, como tampoco las de Mysis con que intentaba consolarla. Glyceria estaba intentando desprenderse del brazo con que la otra la sostenía, y la lucha vacilante y lenta de las dos mujeres estaba iluminada por las llamas. Pamphilus, en la intensidad de su concentración sobre el sufrimiento de la muchacha, se adelantó lentamente con las manos extendidas. Y entonces oyó las palabras que estaba repitiendo: «¡Es mejor así! ¡Es mejor así!» Bruscamente, Glyceria dio un empujón a la anciana, y gritando: «¡Chrysis!», se lanzó hacia adelante para arrojarle contra el cuerpo de su hermana.

Mas Pamphilus había previsto el intento. Corriendo sobre la arena, la alcanzó por el cabello en desorden y la hizo retroceder y caer en sus brazos. El contacto de aquel brazo que la rodeaba detuvo el llanto de Glyceria. Dejó caer la cabeza sobre el hombro de Pamphilus como quien hubiese estado allí y volviese a su

hogar.” (pp.949-950)

No resulta difícil la comparación con este pasaje concreto de Terencio (Ter.*And.*103-136):

(...) *SI.* audies.
ferme in diebu' paucis quibus haec acta sunt
Chrysis uicina haec moritur. *SO.* o factum bene!
beasti; ei metui a Chryside. *SI.* ibi tum filius
cum illis qui amabant Chrysidem una aderat frequens;
curabat una funu'; tristis interim,
nonnumquam conlacrumabat. placuit tum id mihi.
sic cogitabam “hic paruae consuetudinis
causa huiu' mortem tam fert familiariter:
quid si ipse amasset? quid hic mihi faciet patri?”
haec ego putabam esse omnia humani ingeni
mansuetique animi officia. quid multis moror?
egomet quoque eiu' causa in funus prodeo,
nil suspicans etiam mali. *SO.* hem quid id est? *SI.* scies.
ecfetur; imus. interea inter mulieres
quae ibi aderant forte unam aspicio adulescentulam
forma. *SO.* bona fortasse. *SI.* et uoltu, Sosia,
adeo modesto, adeo uenusto ut nil supra.
quia tum mihi lamentari praeter ceteras
uisast et quia erat forma praeter ceteras
honestac liberali, accedo ad pedisequas,
quae sit rogo: sororem esse aiunt Chrysidis.
percussit ilico animum. attat hoc illud est,
hinc illae lacrumae, haec illast misericordia.
SO. quam timeo quorsum euadas! *SI.* funus interim
procedit: sequimur; ad sepulcrum uenimus;

in ignem inpositast; fletur. interea haec soror
 quam dixi ad flammam accessit imprudentius,
 sati' cum periclo. ibi tum exanimatus Pamphilus
 bene dissimulatum amorem et celatum indicat:
 adcurrit; mediam mulierem complectitur:
 “mea Glycerium,” inquit “quid agis? quor te is perditum?”
 reiecit se in eum flens quam familiariter!⁴⁷

Este conocimiento y admiración por la comedia clásica de un autor

⁴⁷ “SIMÓN.- Vas a saberlo. A los pocos días de ocurrir estos hechos, se muere nuestra vecina Crisis.

SOSIA.- ¡Oh, qué bien! Me has hecho feliz. Miedo tuve por él a causa de Crisis.

SIMÓN.- En aquellos momentos mi hijo no dejaba de estar allí junto con los amantes de Crisis; con ellos se ocupaba del funeral; estaba triste entre tanto, a veces vertía lágrimas. Me agradó aquello. Pensaba yo así: «este muchacho, por una corta relación con ella, lamenta su muerte como cosa muy personal: ¿qué haría si la hubiese amado?, ¿qué no hará por mí, que soy su padre?». Consideraba yo que todo esto eran manifestaciones de su carácter humanitario y de su ánimo bondadoso. ¿Por qué me paro en detalles? Yo mismo, por él, asisto también al funeral, sin sospechar aún nada malo.

SOSIA.- ¿Pues qué es ello?

SIMÓN.- Ya lo sabrás. La sacan de la casa, echamos a andar. En esto, entre las mujeres que había allí veo una jovencilla de una estampa...

SOSIA.- Hermosa quizá.

SIMÓN.- ... y de un rostro, Sosia, tan recatado, tan hermoso que más, imposible. Y porque me pareció que se lamentaba más que las otras, y porque su estampa era discreta y noble por encima de las otras, me acerco a las esclavas, les pregunto quién es; me dicen que la hermana de Crisis. Al instante me dio un vuelco el corazón. ¡Ah, de eso se trata!: de ahí las lágrimas, ahí está aquella compasión.

SOSIA.- ¡Cómo temo a dónde vés a parar!

SIMÓN.- Mientras tanto el cortejo sigue avanzando: seguimos; llegamos al sepulcro; se la coloca en la pira; se la llora. En esto la hermana que mencioné se acercó a las llamas temerariamente, con bastante peligro. Entonces Pánfilo, fuera de sí, revela su bien disimulado y oculto amor. Corre hacia ella, la estrecha por el talle, dice: «Glicería mía, ¿qué haces?, ¿por qué vas a perderte? Entonces ella, de modo que podías fácilmente darte cuenta de su amor habitual, ¡con qué familiaridad se arrojó en sus brazos llorando!» (Terencio, *Comedias*, ed. de Aurora López y Andrés Pociña, Madrid, Akal, 1986).

que ha cultivado con éxito el teatro nos permite presentar ahora el siguiente pasaje, más interesante si cabe, extraído de la obra *Las idus de marzo*, novela por la que conocemos preferentemente a Thornton Wilder⁴⁸, y donde el autor tuvo la excelente idea de recrear, entre los diversos testimonios por lo general epistolares que componen la novela, una escena de una supuesta obra teatral que reflejaba burlonamente los hechos contemporáneos narrados en la propia ficción:

1.3.-La supuesta farsa de Pactino

“XLIV-B. Fragmento de *El premio a la Virtud*, farsa de Pactino.

(Uno de los jueces del certamen, evidentemente César en la intención del autor, está sentado en su despacho entrevistando a las candidatas para el premio. Se le representa como a un viejo intrigante y lujurioso. Lo asiste un empleado.)

(La pieza es en verso, y éste es el cuarto epi sodio)

EMPLEADO: Hay afuera una linda muchacha que aguarda para ver a Su Señoría. *(en latín «pulcher»: linda.⁴⁹)*

EL JUEZ: Cómo, ¿es que no habrá nunca un lindo muchacho? *(Esta es una de las innumerables imputaciones de peredastia hechas contra César en la literatura.)*

⁴⁸ Trad. de María Antonia Oyuela, Madrid, Alianza, 1989.

⁴⁹ Con *pulcher* se está aludiendo, claro está, a Clodia, la hermana de Clodius Pulcher. Es posible que Wilder esté reproduciendo aquí el mismo juego de palabras que podemos ver en el poema 79 de Catulo:

*Lesbius est pulcher; quid ni? quem Lesbia malit
quam te cum tota gente, Catulle, tua.
Sed tamen hic pulcher uendat cum gente, Catullum,
si tria notorum sania reppererit.*

EMPLEADO: Se trata de la hermana de uno de ellos, Su señoría.

EL JUEZ: Bueno, pues, adelante. Ya sabes que mis gustos no son demasiado exclusivos.

EMPLEADO: Está llorando, su Señoría.

EL JUEZ: Claro que debe estar llorando si es virtuosa, zoquete. Las mujeres virtuosas se pasan llorando la primera mitad de su vida, y las que no son virtuosas, la segunda mitad. Por eso el Tíber no se seca nunca. Hazla pasar.

(Entra una joven vestida de harapos.)

Acércate, niñita. Ya no puedo ver nada muy claro, a no ser las villas de Tívoli. (Donde César había confiscado las posesiones de dos aristócratas del grupo de Pompeyo, particularmente gratos al populacho de Roma.) ¿De modo que aspiras a un premio a la virtud, queridita?

LA JOVEN: Sí, Su Señoría. No encontrarás muchacha más virtuosa en toda la ciudad.

EL JUEZ (acariciándola): ¿Estás segura de no haberte equivocado de despacho, palomita mía? Hum... A ver... A ver... Ya no estás en la primera juventud, ¿no?

LA JOVEN: ¿Oh, no, Señor! Mi primera juventud transcurrió bajo el consulado de Cornelio y Mumio (*i.e. 146 a.C.*)

EL JUEZ: ¡No me cuesta creerlo! Dime, rosita, ¿vive tu padre?

LA JOVEN (*llorando*): ¡Oh Señor, no es generoso volver a hacerme ese cargo ahora!

EL JUEZ: Entonces, tal vez querrás decirme si vive tu esposo.

LA JOVEN: Su Señoría, no he venido aquí para ser acusada del modo más insultante.

EL JUEZ: Chist...Chist... Me acaba de parecer que he visto una mancha de nieve en tu mano. (*Era creencia popular que los asesinos padecían de una afección escrofulosa de la piel en la palma de la mano.*) Dime, querida, ¿siempre cuidaste tiernamente de tu padre y de tu madre?

LA JOVEN: ¿Oh, sí..., sí! Los ayudé hasta su postrer aliento.

EL JUEZ: Muy bien, veo que has sido una hija afectuosa. ¿Y has sido buena también con tus hermanitos?

LA JOVEN: Jamás les he negado nada, Su Señoría.

EL JUEZ: Espero que no habrás ido más allá de los límites de la modestia (*«Modestia» era el nombre de una aldea y de un templo situado a diez millas al norte de Roma*).

LA JOVEN: ¡Oh, no, Señor! No he transpuesto para nada las puertas de la ciudad. Lo tenemos todo en casa.

EL JUEZ: ¡Oh, eres un modelo! Un verdadero dechado... Ahora dime, dulzurita, ¿por qué vistes de harapos?

LA JOVEN: Puedes preguntarlo, Noble Señor. Ya no circula moneda en Roma. Creo que Mamurra⁵⁰ se la ha llevado toda a la Galia Superior. (*En uno de los episodios anteriores, Mamurra, vestido como una vieja de la Galia, recibía un premio a la virtud por «dejar la casa bien limpia».*) Mi hermano mayor no aporta dinero, como es natural, por ser uno de los pensionistas de Nariz Venosa (*referencia a César, cuya frugalidad doméstica le había valido de antiguo la acusación de tacañería.*) Mi segundo hermano tampoco contribuye con nada, porque todas sus propiedades fueron barridas por el Tíber. (*César acababa de reforzar la corriente del Tíber, haciendo cavar parte de sus barrancas bajo los montes Vaticano y Janículo, operación que había fascinado al populacho de Roma, a causa de una nueva maquinaria empleada en ellas e inventada por César en sus campañas militares, a la que pronto se le dio el apodo de «escarabajo».* La región así sacrificada al río habi a alojado antes los tugurios más bajos de la ciudad.)

EL JUEZ: ¿Y tú, mariposita? ¿No he oído decir de ti que juntas muchas monedas de cuatro céntimos?

(Etc., etc.).” (pp.166-168)

⁵⁰ Véanse los poemas 29 y 57 de Catulo.

Las características del fragmento bien pudieran responder, por su carácter eminentemente satírico y salpicado de obscenidades, a una pieza de mimo o de atelana, pues se trata de un supuesto fragmento teatral posterior a Terencio y perteneciente a la época de César. Ya no estamos, pues, ante un autor de *comoediae palliatae*, de la que Terencio fue su último gran exponente, sino ante uno de los géneros teatrales que como la atelana o el mimo alcanzaron su mayor auge durante la época del dictador. El César histórico tuvo, de hecho, un incidente con un famoso autor de mimos, el caballero Décimo Laberio (ca. 106 - 43 a.C.), quien, debido a sus ataques contra César, se vio obligado, como castigo, a salir a escena a representar una de sus obras, con lo que quedó despojado de sus privilegios como tal caballero⁵¹. Resulta, por tanto, curioso, que en el capítulo anterior de la novela César nos relate en su ficticio diario que se ha visto obligado a suspender la representación de esta obra teatral:

“Me mortificó dar esa orden. La obra carece de mérito literario, pero hasta ahora yo no había limitado nunca la libertad de expresión ni castigado opinión alguna por licenciosa que fuese. Por otra parte, me irrita pensar que muchos atribuirán la prohibición de la pieza a los numerosos dardos que contra mi persona contenía.” (p.165)

Además de las múltiples burlas contra César, la muchacha que aparece en escena es Clodia, la hermana de Clodio Pulcher y probablemente la famosa Lesbia de Catulo, de quien volveremos a hablar más adelante. Nótese, por lo demás, toda la erudición de *realia* que se

⁵¹ “Atacó a César y el dictador le obligó a representar uno de sus mimos, lo que le obligaba a perder su dignidad de caballero; conservamos un pasaje del prólogo, muy digno y doloroso, aunque prudente y casi adulator, en el que Laberio se queja de que le redujera a este menester a sus años” (Jean Bayet, *Literatura latina*, Barcelona, Ariel, 1982⁶, p.204).

despliega en el texto entre paréntesis, contribuyendo así a crear la sensación de verosimilitud. El contenido político del fragmento no es tampoco ajeno al mismo contenido de la novela, inspirada precisamente en las cartas anti-mussolinianas que corrían por Italia, por obra de aquel a quien, además, está dedicada la obra, Lauro de Bosis, poeta romano y aviador que encontró la muerte cuando su avión fue derribado luchando contra el fascismo, y que, como si de una premonición se tratase, había escrito una tragedia clásica titulada *Ícaro*⁵².

⁵² Bellamente editada en italiano con versión inglesa por la Universidad de Oxford y publicada en Nueva York en 1933, con un prefacio de Gilbert Murray.

2. LUCRECIO. LA CIENCIA POÉTICA Y EL JUEGO DE PALABRAS EPICÚREO

2.1.-Los átomos de Lucrecio conocen el amor (M.Schwob). 2.2.-El orden inverso del *De Rerum Natura* (A.Coll)

La fascinación que ejerce el poema científico y didáctico de Tito Lucrecio Caro (ca.96-ca.55 a.C.) a lo largo de las épocas no ha dejado de darse tampoco en los siglos XIX y XX, lejanos, ciertamente, salvo excepciones, a la unión del lenguaje poético y filosófico. Agustín García Calvo lo considera “una obra singular y casi solitaria”, tanto por ser el único ejemplar completo de épica científica que nos ha legado la Antigüedad, como por presentar una “Física total”⁵³. Vamos a ofrecer dos extraños y, a su vez, interesantes ejemplos de esa huella de la lectura del poeta de la naturaleza. La primera pertenece a un autor francés de finales del s.XIX, Marcel Schwob, y la segunda a un autor español que ha cultivado una críptica prosa basada en la creación verbal, Aliocha Coll.

El autor francés Marcel Schwob (1867-1905) dedica a Lucrecio una de sus *Vidas Imaginarias*, publicadas en 1896⁵⁴. Borges nos habla del libro

⁵³ Lucrecio, *De la Naturaleza de las cosas*, Introducción de Agustín García Calvo, Trad. del Abate Marchena, Barcelona, Orbis, 1984, p.9.

⁵⁴ *Vidas imaginarias*, trad. de Julio Pérez Millán, Barcelona, Orbis (Biblioteca personal

en estos términos: “Sus *Vidas Imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén. (...) Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue ese libro de Schwob”⁵⁵. En lo que a la vida de Lucrecio se refiere, la vida imaginaria que vamos a leer se caracteriza por integrar al poeta dentro de su propio mundo literario, en una recreación ficticia:

2.1.-Los átomos de Lucrecio conocen el amor

“Lucrecio apareció en una gran familia⁵⁶ que se había retirado lejos de la vida civil. Sus primeros días pasaron a la sombra del pórtico oscuro de una alta casa empinada en la montaña. El atrio era severo y los esclavos mudos. Estuvo rodeado, desde la infancia, por el desprecio por la política y por los hombres. El noble Memio⁵⁷, que tenía su misma edad, sobrellevó, en el bosque, los juegos que Lucrecio le impuso. Juntos se asombraron ante las

J.L.Borges), 1987. Las vidas imaginarias que Schwob nos propone son diversas, he aquí su relación: “Empédocles. Dios supuesto”, “Eróstrato. Incendiario”, “Séptima, encantadora”, “Lucrecio, poeta”, “Clodia. Matrona impúdica”, “Petronio. Novelista”, “Sufah. Geomántico”, “Fratre Dolcino. Hereje”, “Ceco Angiolieri. Poeta rencoroso”, “Paolo Uccello. Pintor”, “Nicolás Loyseleur. Juez”, “Katherine la Encajera. Muchacha de la vida”, Alain el Gentil. Soldado”, “Gabriel Spenser. Actor”, “Pocahontas. Princesa”, “Cyril Tourneur. Poeta trágico”, “William Phips. Pescador de tesoros”, “El capitán Kid. Pirata”, “Walter Kennedy. Pirata iletrado”, “El Mayor Stede Bonnet. Pirata del alma”, y “Los señores Burke y Hare. Asesinos”.

⁵⁵ Prólogo de Borges al comienzo de la edición citada.

⁵⁶ Imaginamos que se trata de la hipótesis de que nuestro poeta perteneciera a la familia de los *Lucretii*.

⁵⁷ El poema de Lucrecio está dedicado precisamente a este personaje real, el aristócrata Gayo Memmio, mecenas de Catulo (Lucr.1,26).

arrugas de los viejos árboles y espieron el temblor de las hojas bajo el sol, como un velo verde de luz salpicado de manchas de oro. Contemplaron con frecuencia los lomos rayados de los chanchos salvajes que husmeaban el suelo. Atravesaron palpitantes cohetes de abejas y bandas movedizas de hormigas en marcha. Y un día alcanzaron, al salir de un soto, un claro totalmente rodeado por viejos alcornoques, asentados tan cerca uno de otro, que su círculo cavaba un pozo de azul en el cielo. La quietud en aquel asilo era infinita. Se hubiese creído estar en un ancho camino claro que fuera hacia lo alto del aire divino. Allí, Lucrecio se sintió impresionado por la bendición de los espacios calmos.

Abandonó con Memio el templo sereno del bosque para estudiar elocuencia en Roma. El anciano gentilhomme que gobernaba la alta casa le dio un profesor de griego y lo conminó a que no volviese sino cuando poseyera el arte de despreciar las acciones humanas. Cuando Lucrecio volvió había con él en la alta casa vacía una mujer africana, bella, bárbara y malvada. Memio estaba de regreso en la casa de sus padres. Lucrecio había visto las facciones sangrientas, las guerras de partidos y la corrupción política. Estaba enamorado. (...)

Lucrecio anduvo errabundo en la sala de los libros.

Fue allí donde desplegó el rollo en el cual un escriba había copiado el tratado de Epicuro⁵⁸.

En seguida comprendió la variedad de las cosas de este mundo y la inutilidad de esforzarse tras las ideas. El universo le pareció similar a los pequeños copos de lana que los dedos de la africana desparramaban en las salas. Los racimos de abejas y las

⁵⁸ Como puede verse, Schwob resuelve rápida y poéticamente la compleja cuestión de las fuentes griegas de Lucrecio, dando a entender que leyó directamente a Epicuro (Véase, por ejemplo, la Introducción de Eduardo Valentí a su edición de Lucrecio, *De la naturaleza*, tomo I, Madrid, CSIC (Colección Alma Mater), 1983, pp.XXXIX-XLII.

columnas de hormigas y el tejido movedizo de las hojas le parecieron agrupamientos de agrupamientos de átomos⁵⁹. Y en todo su cuerpo sintió un pueblo invisible y discorde, ansioso por separarse. Y las miradas le parecieron rayos más sutilmente carnosos y la imagen de la bella bárbara, un mosaico agradable y coloreado, y sintió que el fin del movimiento de esa infinitud era triste y vano. Así como había visto las facciones ensangrentadas de Roma, con sus tropeles de clientes armados e insultantes, contempló el torbellino de tropeles de átomos tintos en la misma sangre y que se disputan una oscura supremacía⁶⁰. Y vio que la disolución de la muerte sólo era la manumisión de esa turba turbulenta que se lanza hacia otros mil movimientos inútiles⁶¹.

Ahora bien; cuando Lucrecio hubo sido así instruido por el rollo de papiro, en el cual las palabras griegas como los átomos estaban entretejidas las unas con las otras, salió hacia el bosque por el pórtico oscuro de la alta casa de los ancestros. (...)

Desde allí contempló la inmensidad hormigueante del universo; todas las piedras, todas las plantas, todos los árboles, todos los animales, todos los hombres, con sus colores, con sus pasiones, con sus instrumentos, y la historia de esas cosas diversas y su nacimiento y sus enfermedades y sus muertes. Y entre la muerte total y necesaria, percibió con claridad la muerte única de la africana, y lloró.

Sabía que las lágrimas provienen de un movimiento particular de las pequeñas glándulas que están debajo de los párpados, y que son agitadas por una procesión de átomos salida del corazón, cuando el propio corazón ha sido conmovido por la

⁵⁹ Curiosamente, Lucrecio no emplea jamás en su poema el término *atomi*, sino expresiones como *primordia rerum*.

⁶⁰ La alusión a las luchas civiles puede verse, asimismo, en Lucr.1,41-43.

⁶¹ Los agrupamientos y movimientos de los átomos son el asunto básico de los libros I y II del *De rerum natura*.

sucesión de imágenes coloreadas que se desprenden de la superficie del cuerpo de una mujer amada. Sabía que la causa del amor es la dilatación de los átomos que desean juntarse con otros átomos. Sabía que la tristeza que causa la muerte es la peor de las ilusiones terrenales⁶², pues la muerta había dejado de ser desgraciada y de sufrir, en tanto que la lloraba se afligía por sus propios males y pensaba tenebrosamente en su propia muerte. (...)

Por esto fue que habiendo vuelto a la alta y sombría casa de los ancestros, se acercó a la bella africana, quien cocía un brebaje en un recipiente de metal en un brasero. Porque ella también había pensado, por su parte, y sus pensamientos se habían remontado a la fuente misteriosa de su sonrisa. Lucrecio miró el brebaje todavía hirviente. Éste se aclaró poco a poco y se volvió parecido a un cielo turbio y verde. Y la bella africana sacudió la frente y levantó un dedo. Entonces Lucrecio bebió el filtro. E inmediatamente después su razón desapareció, y olvidó todas las palabras griegas del rollo de papiro. Y por primera vez, al volverse loco, conoció el amor; y a la noche, por haber sido envenenado, conoció la muerte.” (p.45-49)

Schwob recoge la noticia del filtro de amor según la cual el poeta quedó sujeto a una locura intermitente que a ratos le permitía componer su poema, hasta que terminó con su vida suicidándose, de acuerdo con la conocida noticia de S.Jerónimo incluida en el *Chronicon* de Eusebio⁶³. No obstante, la versión fabulada de Schwob no habla de suicidio ni tampoco, lo que nos parece más importante, de ninguna locura intermitente. Según la ficción de Schwob, parece que a Lucrecio no le dio tiempo a escribir su *De Rerum Natura*, pues la muerte le sorprendió la misma noche después de ingerir el veneno. El poeta, en la ficción, no ha necesitado escribir su

⁶² Véase, por ejemplo, Lucr. 3,863-869 y 904-908.

⁶³ *T.Lucretius poeta nascitur, qui postea amatorio poculo in furem uersus cum aliquot libros per intervalla insaniae conscripsisset, quos postea Cicero emendavit, propria se manu interfecit anno aetatis XLIII.*

poema para ser tal poeta, tan sólo imaginarlo en sus sueños de locura. Una reflexión que nos parece pertinente al hilo de estos datos acerca de la vida de Lucrecio es que ya muchas de las vidas de los poetas son de por sí fabulosas, sin necesidad de pasar a ficción literaria alguna. Schwob se ha limitado simplemente a acentuar todavía más, si cabe, los aspectos fabulosos de unos hechos transmitidos por la tradición e imposibles de comprobar históricamente.

Aliocha Coll (1948-1990) nos ha dejado una rara novela titulada *Atila*⁶⁴, historia metaliteraria con ecos, entre otros, de *La tentación de San Antonio*, de Gustave Flaubert (novela a la que volveremos, por cierto, más adelante), donde Atila y los hunos se encuentran a las puertas de Roma permitiendo, de forma paradójica, que sus hijos, entre ellos el suyo propio, llamado Quijote (nótese qué nombre tan metaliterario), sean tomados como rehenes por la ciudad: de esta forma adquirirán la cultura clásica. Insertos ya en la lectura de la extraña novela observamos esta curiosa alusión al *De rerum natura*:

2.2.-El orden inverso del *De Rerum Natura*

“Luego vio a Quijote, debajo de la luna, que parecía andar sobre un rodillo, entre las adelfas, no entre los algarrobos, y notó por primera vez que el compás de sus piernas, ¡y el de sus brazos también!, no era otro sino el ritmo del agua, y asimismo su cabeceo ligero, el ritmo vegetal por excelencia... ¿cómo era eso?, y como evocado sin cita se representó Lucrecio... «¿Por qué está escrito al revés *De rerum natura*, ... por qué empieza con el principio del final para continuar en seguida, y sin que nada pueda cambiar su sentido, con el final del principio..., como si la naturaleza de las cosas

⁶⁴ *Atila*, Barcelona, Destino (Colección Áncora y Delfín), 1991. Debo agradecer a Juan Luis Conde la noticia de esta obra.

andase (sic) de espaldas en las cosas, repitiendo la muerte y no el nacimiento aunque lo crea y quiera, contrariando... la fortaleza de las cosas, desdoblandolas en el pretérito, dissociándolas en la estela, rebajándolas en el espejismo dorado de la edad, dividiéndolas en la causa y en la extensiva nostalgia?... pobres cosas, cada vez más y más causadas..., pobre causa, cada cosa más y más vicaria... y menos y menos vicisitudinaria, ... pobre vez, cada causa pluralmente fantástica, y su cosa singularmente inmaterial.»“ (p.89)

Al margen del tono críptico del texto, llama, en primer lugar, la atención la manera de aludir a Lucrecio (“y como evocado sin cita se representó Lucrecio...”). La pregunta clave en torno a la cual gira el texto es: “¿Por qué está escrito al revés *De rerum natura*?”, a lo que tenemos que añadir el comentario que sigue: “como si la naturaleza de las cosas andase (sic) de espaldas en las cosas, repitiendo la muerte y no el nacimiento”. Podemos pensar que Coll alude a uno de los más complejos problemas que atañen a la estructura de la obra, el hecho de que el poema culmine hablando de la muerte⁶⁵. Pero cabe otra posibilidad más sencilla, como es que, dadas las características del texto, se esté refiriendo más bien al título de la obra, que podemos ver en el verso 25 del libro I: (*uersibus*) *quos ego De rerum natura pangere conor*. No es extraño que un texto articulado en torno a la forma de las palabras aproveche el título latino para jugar con él. En efecto, de acuerdo con el orden de palabras del latín clásico, *natura* va de espaldas a *rerum*. De esta manera y, si, como vemos en el mismo texto traducimos *res* por “cosa” y *natura* por “causa”, entramos en un juego etimológico entre ambos términos: “...pobres cosas, cada vez más y más causadas..., pobre causa, cada cosa más y más vicaria... y menos y menos vicisitudinaria, ...pobre vez, cada causa pluralmente fantástica, y su cosa singularmente inmaterial”. Nos encontramos, en definitiva, ante el siguiente *juego de palabras* basado en la traducción *res* = “cosa”; *natura* =

⁶⁵ Cf. Lucrecio, *De la naturaleza*..., p.XXVII.

“causa” y en la relación etimológica de los términos castellanos “cosa” y “causa”:

DE RERVM NATVRA : DE LAS COSAS CAUSADAS

o bien:

DE LA NATURALEZA-CAUSA DE LAS COSAS

Estamos ante un ejemplo de *literatura de creación verbal*, tan cultivada en especial por autores anglosajones como Joyce, o Pound, y también de habla hispana, como Julián Ríos o Julio Cortázar⁶⁶, a los que después volveremos en el capítulo dedicado a Aulo Gelio. Esta forma de creación literaria se sustenta precisamente en la sustancia fónica de las palabras, creando asociaciones de ideas merced a los parecidos fonéticos y los cambios de letras. Esta concepción lúdica (o lúdica, pues el término viene del latín *ludicer*, y así sigue estando recogido en el diccionario de la Real Academia) del lenguaje tiene su principio general en las antiguas creencias mágicas en torno a él y, más concretamente, en la concepción atomística, según los principios epicúreos que tan bien quedan expresados en la obra de Lucrecio (1,897-914):

«At saepe in magnis fit montibus» inquis «ut altis
arboribus uicina cacumina summa terantur
inter se, ualidis facere id cogentibus austris,
donec flammai fulserunt flore coorto.»
Scilicet et non est lignis tamen insitus ignis,
uerum semina sunt ardoris multa, terendo

⁶⁶ No podemos dejar de recordar, siquiera en nota, el entrañable personaje de Guillermo Cabrera Infante llamado Bustrófedon, en su novela *Tres tristes tigres* (Barcelona, Seix Barral, 1995), verdadero hacedor de lenguaje y de realidades meramente verbales.

quae cum confluxere, creant incendia siluis.
Quod si facta foret siluis abscondita flamma,
non possent ullum tempus celarier ignes,
conficerent uolgo siluas, arbusta cremarent.
Iamne uides igitur, paulo quod diximus ante,
permagni referre eadem primordia saepe
cum quibus et quali possitura contineantur
et quos inter se dent motus accipiantque,
atque eadem paulo inter se mutata creare
ignes et lignum? Quo pacto uerba quoque ipsa
inter se paulo mutatis sunt elementis,
cum ligna atque ignes distincta uoce notemus.⁶⁷

⁶⁷ En traducción de Eduardo Valentí: “«Pero», dirás, «en los altos montes sucede a menudo que las copas vecinas de árboles corpulentos chocan unas con otras, forzadas por los impetuosos astros, hasta que se inflaman al abrirse la flor de la llama». Sí, pero ello no significa que dentro de la madera haya fuego; lo que hay son muchos átomos ígneos que, al juntarse por efecto del frote, producen incendios en las selvas. Que si dentro de los árboles latieran llamas ya hechas, el fuego no podría estar oculto un solo instante, destruiría los bosques por doquier, abrasaría los árboles. ¿Comprendes ahora, como poco antes te he dicho, cuánto importa, para unos mismos elementos, con qué otros combinen y en qué orden, qué movimientos provocan

Así como la diferencia entre una sustancia y otra depende, según la física epicúrea, de una disposición diferente de los átomos, entre lo “lígneo” y lo “ígneo” la diferencia es también de la disposición de las letras⁶⁸.

y reciben, y que unos mismos producen, con sólo ligeros cambios, troncos y llamas? Lo mismo ocurre con las palabras, que sólo se distinguen por un ligero trueque de letras, y con voces diferentes designamos lo «ígneo» y lo «lígneo»“.

⁶⁸ Alberto Zamboni, *La etimología*, Madrid, Gredos, 1988, pp.38-39. Véase, asimismo, el interesante estudio de Frederick Ahl, *Metaformations*, Ithaca, Cornell University, 1985, pp.40-44, donde se pone en relación etimología antigua y anagrama.

3. CICERÓN. EL TEXTO Y EL HOMBRE

3.1.-Un texto romántico: Angelo Mai descubre el palimpsesto del *De Republica* (G.Leopardi). 3.2.-Cicerón, autor raro como epistológrafo (P.Gimferrer). 3.3.-Contra Cicerón y a favor de Catilina (A.Mª.Pascual)

La figura y la obra de Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.) es tan amplia y diversa como la diversidad de aproximaciones literarias que encontramos, asimismo, en los autores posteriores de la historia de la literatura. De esa diversidad vamos a intentar dar cuenta con tres autores distintos tanto en sus épocas como contenidos literarios: Giacomo Leopardi, Pere Gimferrer y Ángel María Pascual. Cicerón en calidad de palimpsesto resucitado (la transmisión del texto, cuestión filológica), como rico y poco conocido autor epistolar, y como “burgués”, frente al revolucionario Catilina, respectivamente, son las aproximaciones literarias que vamos a presentar a continuación.

En la Italia de los “sueños de Stendhal”, en feliz expresión de un texto de Pere Gimferrer que leeremos después, el cardenal y filólogo Angelo Mai fue quien inició la lectura y recuperación de los palimpsestos, labor que su entonces amigo, el poeta Giacomo Leopardi (1798-1837), supo reconocerle encontrando, además, un hermoso motivo poético en esta técnica de rescate de una escritura anterior borrada para escribir sobre ella, y así lo expresa en el Canto que dedica precisamente al

descubrimiento de Angelo Mai (1820):

3.1.-Un texto romántico: Angelo Mai descubre el palimpsesto del *De Republica*

“Ítalo audaz, ¿es que jamás te cansas
de arrancar de las tumbas
a nuestros padres, obligando a que hablen
en este siglo muerto, en el que pesa
tanta niebla de tedio? ¿Y cómo llegas
tan fuerte y tan frecuente a nuestro oído,
voz de nuestros abuelos,
tan largo tiempo muda? ¿Por qué tanta
resurrección? Fecundos se han tornado
los pergaminos; a la edad presente
los claustros polvorientos
reservaban las obras generosas
de nuestros padres. ¿Qué valor te infunde,
ítalo egregio, el hado? ¿Acaso en balde
contra el valor humano lucha el hado?
Voluntad de los dioses fue sin duda
que cuando era más hondo
y grave nuestro olvido irremediable,
sonara en todo instante nuevamente
la voz de nuestros padres. Aún se apiada
de Italia el cielo. Aún velan por nosotros
algunos inmortales:
que siendo exactamente ésta la hora
en que hay que restaurar las herrumbrosas
virtudes de las ítalas naturas,
vemos cómo se alza

el clamor de los muertos, y a los héroes
olvidados abrir casi sus tumbas
para saber si en esta edad ociosa
te es grato, patria, aún, el ser cobarde (...)⁶⁹

Pocas veces podremos encontrar en la historia de la literatura que una técnica filológica llegue a ser un motivo poético, pero este caso es importante sobre todo por lo que significa: la resurrección de los “padres clásicos”. No debemos olvidar la extraordinaria formación clásica del poeta de Recanati, que a los quince años comienza a aprender griego sin necesidad de maestro alguno, y que un año más tarde hace entrega a su padre de una versión latina con comentarios acerca de la vida de Plotino⁷⁰. Llama la atención, además, que el término “palimpsesto” haya servido después como metáfora de la reescritura en la teoría literaria. Así lo hizo Antonio Machado al decir que todo poema era un palimpsesto y, sin saber que el término había sido ya propuesto por el poeta español, Gérard Genette en el libro que hemos comentado en la introducción. También, en parte, a una cuestión filológica, en este caso la edición de su epistolario por parte de Luigi Mabil⁷¹, ha dedicado el escritor catalán Pere Gimferrer (1945)⁷² el siguiente texto, que confina al Cicerón epistolar a la legendaria categoría de “raro”, término que adopta del libro de Rubén Darío con el mismo título:

⁶⁹ *Cantos*, trad. de Diego Navarro, Barcelona, Orbis/Origen, 1982. pp.17-18.

⁷⁰ Antonio Colinas, *Leopardi*, Madrid, Júcar (Colección Los poetas), 1985², p.24.

⁷¹ Aprovechando, precisamente, el tono epistolar, contamos con una muy reciente biografía novelada de Cicerón escrita por Antonio Priante, *La encina de Mario. Autobiografía de Cicerón*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

⁷² Pere Gimferrer, “Cicerón en su epistolario”, publicado en *Los rums* (Barcelona, Planeta, 1985) e, inicialmente, en *EL PAÍS* (18-III-84).

3.2.-Cicerón, autor raro como epistológrafo

“Está claro dónde vive: «En una república enferma, mísera, mudable»; quienes debieran protegerla sólo piensan, dándola por perdida, en salvar sus piscinas. Son, en suma, *piscinarios*⁷³. Y la cosa no ofrece dudas: «Nuestro ejército son los hombres ricos». Son estrategias, hablillas con su amigo Ático, pero la voz es la misma que en los severos tratados morales. No se desmiente Marco Tulio Cicerón; si da consejos a su hermano sobre el buen gobierno en Asia, o si contiende en gentilezas puntillosas con Pompeyo el Grande o airea reproches del procónsul Metelo, la elocuencia noble y grave de moralista no resulta el envés, sino el complemento de la vivacidad con la que, en las cartas a Ático o a los familiares, se expulsa en vehemencias, interrumpiéndose a trechos para preguntar: «¿Qué más? ¿Qué quieres?» Hay muchas cosas en el mundo físico - estatuas, libros, personas-, muchas en el mundo moral -juicios, pasiones, ideas- y todas deben caber en el discurso, no a borbotones ni de sopetón, sino delimitadas y reglamentadas por el frío furor raciocinante del verbo.

Se comprende que, en 1345, en la Biblioteca capitular de Verona, estas cartas fascinaran a Francesco Petrarca. La expresión humana ha alcanzado, en unos pocos nombres, el grado máximo de lo tenso y lo terso: en Virgilio, en Dante, en Shakespeare, en Tácito, en Cicerón. Quizá todo lo demás, fuera de esos nombres y algún otro, sean simples escolios en los aledaños de la verdadera gran literatura. Hasta tal punto ésta aparece revestida de una condensada nitidez brillante dura de diamante que al borde está de ser enteramente inútil, de no significar nada; tiene tanta consistencia autónoma, como simple objeto verbal, que su sentido

⁷³ Cic. Att. 1, 19, 6 *qui ita sunt stulti ut amissa re publica piscinas suas fore salvas sperare uideantur.*

casi se disipa en su entidad sonora. Y Cicerón es parco: no hallaremos en él la armonía de Virgilio, o las elipsis violentas y dramáticas de Tácito, son un arte hecho de concisa contención, uno de cuyos principales atractivos es la fluencia naturalísima y aparentemente espontánea entre lo coloquial y lo ceremonioso; el diálogo a medias palabras, del habla y la literatura. Si aludimos a tal cosa en Shakespeare, muchos sabrán de qué hablamos: en cambio, en un mundo donde cada vez hay menos personas capaces de leer en latín, no ya la escasez -que, entre nosotros, es hoy inexistencia- de ediciones completas, sino la simple imposibilidad de acceso real al texto pueden hacer ingresar al Cicerón epistolar en la cofradía de los raros.

No fue tal el estudio de otros tiempos. Ved, por ejemplo, a ese hidalgo de provincias ilustrado: el caballero Luigi Mabil. Estamos en la Italia de los sueños de Stendhal. En 1819, en Padua, la tipografía y fundería de la Minerva da a las prensas el primer tomo de una nueva edición de las cartas de Marco Tulio Cicerón, con el texto en latín encarado al italiano. Es un volumen en gran papel, con cubierta empastada de color castaño y lomo negro con letras doradas. Lo abren un prólogo y una cronología; guarnecen notas eruditas. Solitario, el caballero Mabil proseguirá su empresa hasta rematarla en 1821, con el decimotercer y último volumen editado a sus expensas, como un homenaje al humanismo en el que, sin duda, se formó. Otra cosa no sabrían tal vez las personas bien educadas; pero eso sí, en las conversaciones de sobremesa podían, como el joven Giacomo Casanova, demostrar que habían recibido una adecuada instrucción improvisando versos en latín. No era, contra lo que pudiera parecer, una educación estética o teórica; al contrario, era mucho más práctica, iba mucho más directamente al grano que buena parte de la educación actual, porque se ocupaba, sobre todo, de los resortes de la conducta y el

temple moral del hombre.

Sobre este punto, pocas ilusiones y aristada franqueza sin ningún tapujo. El epistolario ciceroniano puede ser jugueteante cuando trata de alguna chiquillada, o del transporte de ciertas estatuillas a una quinta de recreo; pero dedicará estrictamente una línea escasa a dar noticia, sin comentarla, de la muerte de su padre, y dibujará con trazo enérgico y resuelto el vallado de las áreas de poder que no deben cederse. Cicerón sabe que la causa republicana empieza a verse corroída en su misma raíz: el 15 de mayo del año 692 de la fundación de Roma -esto es, el año 58 antes de nuestra era: Cicerón tenía cuarenta y cuatro años de edad- se ve en el Senado el caso de Clodio, que es absuelto escandalosamente: soborno, en la opinión, torpeza en los que enjuician una reunión digna de los lugares donde se juega a los dados, vistos por una pupila como un estilete buido de implacable y lúcido encarnizamiento. ¿Queréis algo más actual?” (pp.65-67)

El texto de Pere Gimferrer vuelve a ambientarse en la Italia romántica de Leopardi y hace referencia propia de bibliófilo al aspecto material de los volúmenes de las cartas editadas por Mabil. Hay, además, un emotivo alegato en defensa de los clásicos: “La expresión humana ha alcanzado, en unos pocos nombres, el grado máximo de lo tenso y lo terso: en Virgilio, en Dante, en Shakespeare, en Tácito, en Cicerón. Quizá todo lo demás, fuera de esos nombres y algún otro, sean simples escolios en los aledaños de la verdadera gran literatura”. Al delicado asunto de los clásicos tendremos que volver cuando hablemos sobre Virgilio, Ovidio y los autores tardíos, en especial. Llama la atención también esa parquedad de Cicerón a la hora de referirse a la muerte de su padre, que tanto nos recuerda a esta parodia que hace en su *Tristram Shandy*⁷⁴ el escritor Laurence Sterne (1713-1768), nacido en Irlanda y considerado como el James Joyce

⁷⁴ *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, trad. de Fernando Toda, Madrid, Cátedra, 1993.

del s.XVIII, acerca del consuelo que encuentra el Cicerón filósofo con motivo de la muerte de su hija:

“Cuando Cicerón se enteró de la muerte de su querida hija Tulia, dejó a su corazón escuchar la voz de la naturaleza para modular la suya, ¡Oh, mi Tulia!, mi hija. ¡Mi niña!, y de nuevo, ¡Oh mi Tulia! ¡Mi Tulia! Parece que la estoy viendo, que la estoy oyendo, que le estoy hablando. Pero, tan pronto como se adentró en los almacenes de la filosofía y se dio cuenta de las cosas tan excelsas que podrían decirse en semejante ocasión, nadie en el mundo pudo imaginar, dice el gran orador, qué joven y feliz me sentí.” (p.373)

Asimismo, tanto los comentarios políticos como la añoranza de la educación humanista (“No era, contra lo que pudiera parecer, una educación estética o teórica; al contrario, era mucho más práctica, iba mucho más directamente al grano que buena parte de la educación actual, porque se ocupaba, sobre todo, de los resortes de la conducta y el temple moral del hombre”) nos presenta un aspecto común con el texto siguiente, que trata esta vez acerca del Cicerón orador. Nos referimos a la novela titulada *Catilina. Una ficha política*⁷⁵, del escritor falangista Ángel María Pascual (Pamplona, 1911-1947) y que fue publicada por primera vez en 1948. Se nos dice en el Prólogo de la novela que “Nuestro primer conocimiento de Catilina ocurre fatalmente cuando tenemos once años, y se abre con una fingida rosa la oficial aridez latina. Ese momento es ya una calumnia, envuelta en el hipérbaton inicial de la primera catilinaria”. La novela, escrita con la técnica de una ficha policial, alcanza uno de sus puntos culminantes al tratar acerca de Cicerón, el acérrimo enemigo de Catilina:

⁷⁵ Barcelona, Sirmio, 1989.

3.3.-Contra Cicerón y a favor de Catilina

“En este momento se enfrentan por primera vez Cicerón y Catilina. Cuando se medita sobre aquella dramática contienda, todo el mundo ve a Cicerón como un noble anciano indignado que alza sus dos brazos -con un gesto de Medalla de Oro de Pintura- contra Catilina, un mozo perverso y ceñudo. Pues Cicerón es en dos años más joven que Catilina. El famoso orador tiene ahora cuarenta y tres años. Catilina ha cumplido los cuarenta y cinco.

La idea común revela que Cicerón no fue nunca joven. Siempre buscó el bien posible con una sesuda cautela de abogado. Quiso formarse un partido de banqueros y negociantes, amigo de las soluciones medias, de la tranquilidad pública, de la familia y de la propiedad. Era miedoso hasta la locura, casi tanto como envanecido. Estuvo a punto de afirmar que Arquías -un griego emigrado- ocupaba la más alta cima poética porque le había hecho una biografía en verso. Representaba el tipo perfecto del abogado que promete y del joven parlamentario. Despreciaba al pueblo, que «nada pierde y nada desea», cuando lo fascinaba con su pico de oro, y sentía, en cambio, hacia la nobleza un servilismo envidioso. Mientras el patricio Catilina la abandona como a una ruina más intolerable en su decadencia, el burgués Cicerón se llena de resentimiento hacia aquellos hombres que vivían ociosos y corrían sin esforzarse en su carrera política. «Los cargos les venían durmiendo». Esta queja resume la gran fatiga de Cicerón para conseguir sus pequeñas ambiciones. Las almas mediocres no pasan de un honesto límite de deseos. Cicerón quiere un puestecito más en los mismos días en que Catilina desea a Roma entera.

Como en todos los cautos resentidos, el alma de Cicerón está compuesta a partes iguales de hipocresía y de respeto al orden. Después de hacer un hipérbaton sobre la libertad constitucional,

escribía en secreto a Pompeyo, el posible dictador, para serle agradable. Era dócil con los poderosos, cruel con los más débiles y espantosamente irritable. Todo ello cabe perfectamente en el complejo de su alma inferior. Si alguien le sonreía, lo contaba a sus amigos en una carta donde cada línea rezumaba encomios. A los pocos días, si ese alguien no le hacía caso, volvía Cicerón a escribir otra carta piojosa de dicterios. Y ambas escritas en ese latín que emociona a los empollones de cuarto año de bachillerato. Cuando agotaba sus argumentos de hombre de orden, su voz -el único tesoro en aquel ser yermo- describía una hueca invocación a los dioses. El Vaticano era todavía una campiña desolada (...)

Fustigaba a los catilinarios con supuestas lujurias, horrendas abominaciones y deshonestidades. «Paréceme estarles viendo en sus orgías recostados lánguidamente, abrazando mujeres impúdicas, debilitados por la embriaguez, hartos de manjares, coronados de guirnaldas, inundados de perfumes, enervados por los placeres, eructando amenazas»⁷⁶. Está describiendo sin querer sus noches de viejo verde en los festines de Clodia, la manceba aristócrata de su amigo Celio, tan enlodada, que las gentes del arroyo la llamaban cuartillera; vendedora de sí misma por un cuartillo. Entre aquella viciosa juventud de los huertos del Tíber y las quintas de Bayas -entre Varo, Cornificio, Asinio Polión, los poetas Cinna y Catulo, el político Licinio Calvo-, con las rosas cayéndole sobre las seniles arrugas, inundado de aromas su potoso erotismo, vomitando obscenidades y burlas contra el Gobierno, hacía Cicerón el ridículo más soberano. A la vejez, viruela.

Los historiadores van siempre tras el carro de los vencedores, y los maestros de latín tienen, salvo excepciones, una actitud política que coincide enteramente con la de Cicerón. A esto

⁷⁶ Cic.Cat.2,5,10 *qui mihi accubantes in conuiuiis, complexi mulieres impudicas, uino languidi, conferti cibo, sertis redimitti, unguentis obliti, debilitari stupris eructant sermonibus suis caedem bonorum atque urbis incendia.*

se debe la diferencia de criterios que se aplicaron para acumular injurias contra Catilina, mientras se cubría de misericordiosos olvidos y alabanzas la memoria de Cicerón. Exhibió, además, este hombre huero otro motivo grato a las multitudes y a los siglos. Sus escritos y sus discursos tienen la magia precisa para hacer creer a todos que saben latín, y este halago es siempre de éxito seguro.” (pp.66-68)

Se trata de una novela de profundo contenido político escrita por un brillante autor que aún en su formación el falangismo, el clasicismo y el amor por la Italia fascista, concretamente en sentido contrario al ideario que inspiraba la novela *Las idus de marzo*, de Thornton Wilder, cuyo pasaje teatral hemos visto en el primer capítulo. Encontramos, no obstante, en común con el pasaje del autor norteamericano la denostada figura de Clodia, y que veremos, asimismo, en un texto que le dedica Marcel Schwob, ya en el siguiente capítulo, dedicado a Catulo. Ángel María Pascual intenta invertir la interpretación tradicional desfavorable de Catilina, merced a los escritos de Cicerón y de Salustio, buscando en su figura elementos propiamente revolucionarios, aunque penetre en más de una ocasión en el ámbito de lo anacrónico, en especial cuando considera a Cicerón como un “burgués”. Como dice Rafael Conte, “a estas alturas, las tesis de la historia sobre Catilina son más tamizadas, y Cicerón no ha ganado todavía la batalla. Pero las nuestras sobre Ángel María Pascual, José Antonio Primo de Rivera o Manuel Hedilla -cuyas sombras recorren este texto sutil y desengañado, escrito y publicado en plena dictadura- son más rígidas que nunca. Catilina ha tenido mejor suerte”⁷⁷.

Con todo, las reflexiones acerca del sistema educativo son ya, más bien, el irónico testimonio de un época pasada, pues hoy día la supuesta

⁷⁷ Reseña publicada en *EL PAÍS* con motivo de la reedición del libro en 1989.

“calumnia” acerca de Catilina ya no tiene vigencia alguna, por la sencilla razón de que los alumnos no conocen ni a Cicerón ni a Salustio.

4. CATULO. EL POETA MODERNO

4.1.-Lesbia, una mujer impúdica (M.Schwob). 4.2.-Catulo sabe emocionar a los demás (J.A.Goytisolo). 4.3.-Imaginando a Catulo (L.A.de Villena)

Pocas figuras tan intensas y próximas a nuestra idea de poeta moderno podremos encontrar parangonables en la Antigüedad a la del poeta veronés Gayo Valerio Catulo (ca. 84-ca. 54 a.C.), aunque tiene razón, sin embargo, el escritor catalán Joan Perucho cuando no olvida colocar a su lado a Sexto Propertio, “el más moderno (junto a Catulo) de los poetas antiguos”⁷⁸. Catulo es un poeta provocador y hermoso, posee algo de dandy “avant la lettre”, como Propertio, y refleja en sus versos que vive la vida intensamente. No es fácil, en verdad, seleccionar dos o tres textos de autores modernos que hablen acerca del poeta de Verona sin sentir arrepentimiento por haber rechazado otros textos también posibles. Así las cosas, traemos a este capítulo de nuevo a Marcel Schwob, que nos habla de Clodia Pulcher y nos sumerge en el tortuoso mundo de la mujer que fue razón de odio y amor para Catulo, y a dos poetas españoles, José Agustín Goytisolo y Luis Antonio de Villena, quienes nos aportan sendas semblanzas de nuestro autor latino.

⁷⁸ Joan Perucho, *Detrás del espejo*, Madrid, Mondadori, 1990, p.103.

Puede resultar un tópico⁷⁹ comenzar por su tortuosa relación con Lesbia, si bien esta circunstancia nos sirve como punto de unión con la Clodia que veíamos en el pasaje de la supuesta farsa de un autor llamado Pactino (texto 1.3.), procedente de la novela *Las idus de Marzo*, de Thornton Wilder⁸⁰, y el pasaje que Ángel María Pascual dedicaba a hablar en contra de Cicerón (texto 2.3.). Pero ninguna evocación tan magistral, a nuestro juicio, como la que de Clodia Pulcher hace Marcel Schwob en la vida imaginaria que dedica a ésta⁸¹, llena de ecos de Cicerón y de Catulo, y de la que reproducimos el final:

4.1.-Lesbia, una mujer impúdica

“(...) El favor popular de Clodio disminuía. Se cantaban refranes obscenos sobre Clodio y Clodia. Cicerón los denunció con

⁷⁹ Con razón denuncia Ramírez de Verger la hegemonía tradicional que tiene este aspecto de la poesía de Catulo sobre cualquier otro: “Y también hay que hacer notar que la visión romántica de Schwabe, de Havelock o de los *Catulli Carmina* de Carl Orff sólo apuntan al Catulo de Lesbia. ¿Qué hacemos entonces con los diferentes tonos de nuestro poeta? Como siempre, me parece que por el término medio podremos intentar llegar al Catulo del siglo I a.C.” (Catulo, *Poesías*, Traducción, introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 1992, p.11). Sin embargo, la construcción literaria de las vidas de los poetas suele girar habitualmente en torno a un motivo central, como es el caso de la locura intermitente de Lucrecio, la muerte de Virgilio, o el destierro de Ovidio. En este sentido, no podemos dejar de destacar la bonita edición y traducción que Bernardo Clariana publicó en Nueva York (Las Américas Publishing Co., 1954) con ilustraciones de Vela Zanetti. Esta traducción destaca tanto por su actual condición de libro raro (se trata de una tirada limitada a 500 ejemplares) como por su peculiar ordenación de los poemas catulianos en función de los ciclos vitales y amorosos del poeta.

⁸⁰ Precisamente, Thornton Wilder da un extenso tratamiento literario a esta relación amorosa, incluyendo los versos de Catulo en latín. No podemos olvidar que, más recientemente, ha vuelto a este asunto la novela también epistolar titulada *Lesbia mía* (Barcelona, Seix Barral, 1992), de Antonio Priante.

⁸¹ “Clodia, Matrona impúdica”, en *Vidas imaginarias...*, pp.51-55.

un discurso violento⁸²: en él, Clodia era tratada de Medea y de Clitemnestra. La rabia del hermano y de la hermana acabó por estallar. Clodio quiso incendiar la casa de Milón, y los esclavos guardianes lo abatieron en las tinieblas⁸³.

Entonces Clodia se desesperó. Había aceptado y rechazado a Catulo, después a Celio Rufo, después a Egnacio, cuyos amigos la habían llevado a las bajas tabernas; pero ella amaba sólo a su hermano Clodio.

Por él había envenenado a su marido. Por él había atraído y seducido a bandas de incendiarios. Cuando él murió su vida ya no tuvo objeto. Aún era hermosa y cálida. Tenía una casa de campo en el camino a Ostia, jardines junto al Tíber y en Bayas. Allí se refugió. Trató de distraerse bailando lascivamente con mujeres. No fue suficiente. No podía apartar de su mente los estupros de Clodio, a quien veía siempre imberbe y femenino. Recordaba que había sido apresado en una ocasión por piratas de Cilicia, los que habían usado su tierno cuerpo. También volvía a su memoria cierta taberna adonde había ido con él. En el frontón de la puerta había dibujos hechos con carbón y de los hombres que allí bebían emanaba un olor fuerte y tenían el pecho velludo.

Y Roma la atrajo de nuevo. Las primeras noches anduvo errante por encrucijadas y pasajes estrechos⁸⁴. La insolencia fulgurante de sus ojos era siempre la misma. Nada podía apagarla; y lo probó todo, hasta recibir a la lluvia y acostarse en el barro. Fue de los baños a las celdas de piedra, a los sótanos donde las esclavas jugaban a los dados. Y las salas bajas donde se embriagaban los cocineros y los cocheros también conoció. Esperó a los pasantes en

⁸² Se trata del *Pro Caelio*.

⁸³ Sabida es la violenta rivalidad que mantenían Clodio y Tito Annio Milón, en especial cuando ambos optaron a la pretura simultáneamente (Véase, en especial, el pasaje del *Pro Milone* donde Cicerón narra vivamente el episodio de la muerte de Clodio -Cic.Mil.27-30-).

⁸⁴ *nunc in quadruis et angustis / glubis magnanimi Remi nepotes* (Catul.58,4-5).

las calles embaldosadas. Pereció en la mañana de una noche sofocante, víctima de una extraña reaparición de lo que había sido una costumbre en ella. Un batanero le había pagado con un cuarto de as⁸⁵: la acechó en el crepúsculo del alba en la alameda para recuperarlo y la estranguló. Después arrojó su cadáver, con los ojos muy abiertos, al agua amarilla del Tíber.” (pp.54-55)

Marcel Schwob se recrea abiertamente en el ambiente lóbrego del mundo de Clodia, verdadera mujer fatal de final trágico. Los retazos de Cicerón y de Catulo, en algunos momentos casi literales, encajan perfectamente en la atractiva prosa de Schwob, pero, a la vez, observamos cómo la figura del poeta queda reducida casi a la insignificancia ante la imponente vida de Clodia.

Pasamos ahora a las semblanzas que del poeta nos hacen José Agustín Goytisolo y Luis Antonio de Villena. La de José Agustín Goytisolo (1928-1999), la más reciente, fue publicada el 27 de abril de 1996 en el diario *EL PAÍS*. En ella nos ofrece una visión global acerca de la obra y el estilo de Catulo, y de la relación que éstos guardan con la propia vida del poeta:

4.2.-Catulo sabe emocionar a los demás

“Existe cierto tipo de lectores que esperan que un escritor emplee siempre en sus creaciones frases y palabras delicadas, dignas y que no escandalicen sus oídos, en vez de usar términos vulgares y groseros; y esperan, también, que el tema de sus obras sea noble, austero y ejemplar.

Pero hay artistas de palabras que vulneran expresamente esa

⁸⁵ *et oratores nonnumquam, ut Caelius «quadrantariam Clytaemenstram»* (Quint.Inst.8,6,53). Hemos visto cómo Ángel María Pascual aludía a este hecho en su texto contra Cicerón.

norma, pues no creen que existan ni palabras, ni lenguaje, ni tema, que sean expresamente literarios, poéticos, hermosos, y afirman que cualquier tema, dicho con el lenguaje apropiado, puede ser objeto de belleza o de poesía, desde la palabra catalogada como soez hasta la frase más malsonante, siempre que estén tratadas, eso sí, con maestría, arte y artificio, y en un contexto apropiado. Esto se refiere, claro está, a los verdaderos escritores, a creadores de talla que, como Cervantes o Quevedo, por poner dos altísimos ejemplos de nuestra literatura, no han dudado en emplear palabras y dichos del pueblo llano. Pero un creador mediocre que no conoce los límites ni el ámbito literario, nada conseguirá llenando sus obras de nombres y frases procaces, así, sin más.

Catulo es un caso paradigmático de escritor que sabe convertir en belleza todo cuanto toca, aunque para ello deba usar un vocabulario y una fraseología licenciosas y desvergonzadas. Catulo no se dedicó exclusivamente a cantar los ambientes distinguidos y cultos de Roma, que conocía muy bien, puesto que los frecuentaba: sino que se propuso además poetizar temas que le sugerían lugares plebeyos, expresiones barriobajeras que eran comunes en tabernas y tugurios que él visitaba. Y así debe entenderse su poesía, una mezcla de lo más refinado con lo más canalla, pues Catulo sabía que en uno u otro ambiente late siempre el corazón del hombre, con toda su riqueza y vitalidad, y que él era artista no por sentir emociones, sino por saber hacer emocionar a los demás mediante la perfección de su obra, empleando cualquier clase de materiales, pues su oficio ennoblecía.

En la reducida y deslumbrante obra de Catulo se pueden hallar poemas aparentemente vulgares y hasta groseros, pero sólo aparentemente, ya que el texto es siempre bello. Catulo creía, y así lo escribió, que un artista debía ser un hombre que llevase una vida social como los demás hombres, en cuanto ciudadano; pero en

cuanto creador, no le era preciso aparentar “normalidad”, sino que muy bien podía reflejar en sus poemas la otra cara de la moneda, es decir, un mundo real como el de las pasiones ocultas, también conocidas por los aristócratas (...).

No le interesó la vida política, con sus intrigas y sus recovecos, con sus miserias y con sus grandezas, sólo cantó a las mujeres y hombres de su época, de toda clase social, y muy pocas veces se metió con algún personaje público, y siempre para denigrarlo, para ridiculizarlo. Odiaba la adulación, el elogio interesado para recibir, a cambio, algún favor (...).

Composiciones intimistas, amorosas y elegiacas, epitalamios, y casi toda su producción en forma epigramática. Lesbia fue la única gran pasión de su vida. Con tal nombre bautizó Catulo a Clodia, hermana de su amigo Clodio Pulcher y casada con Metelo Céler. La amó mucho, pese a las escandalosas infidelidades de ella, y la siguió cuando abandonó Roma, acompañando a su bondadoso o resignado marido, ya que no ignorante, pues las aventuras de su mujer eran de dominio público. A ella escribió Catulo: “Jamás mujer alguna diría que la amaron/ como tú, Lesbia mía, fuiste amada por mí”⁸⁶.

La faceta procax de algunos epigramas de Catulo se escuda en la perfección de la forma, ajustada siempre a la intención satírica. Uno de sus más hirientes epigramas es una dura imprecación contra dos personajes de la sociedad que él frecuentaba. Llamados Aurelio y Furio, que decían públicamente que los versos de Catulo lo único que tenían era su desvergüenza. Y él se acoge a esa desvergüenza que le adjudican para espetarles: “Os daré por detrás y por la boca”. Y repite su sentencia favorita: “Un poeta puede ser honesto en vida/, pero en su obra eso no hace falta”. Claro que no hace falta, si el escritor es capaz de conseguir una obra bella. La

⁸⁶ *Nulla potest mulier tantum se dicere amatam / uere, quantum a me Lesbia amata mea es* (Catul.88).

literatura no se hace con buenos sentimientos, sino con un buen oficio.”

El asunto de la obscenidad de versos tales como el del comienzo del poema XVI (*pedicabo ego uos et irrumabo*), que el propio Goytisolo cita en tibia traducción castellana, ha sido tradicionalmente una cortapisa más moral que literaria para la completa y correcta apreciación de la obra catuliana, sobre todo cuando el propio Catulo declara que el poeta puede ser honesto (o casto) en vida, sin que tengan que serlo necesariamente sus versos. Son los versos 5 y 6 que podemos encontrar también en el poema XVI, y que cierran la semblanza de Goytisolo:

nam castum esse decet pium poetam
ipsum, uersiculos nihil necessest

Estrechamente unida a lo anterior, la otra idea general de Goytisolo es la de presentar a Catulo no sólo como un poeta vital, sino como un hombre que es capaz de transmitir su emoción por la vida a los otros: “era artista no por sentir emociones, sino por saber hacer emocionar a los demás mediante la perfección de su obra”.

Luis Antonio de Villena, “el más catuliano de los poetas que hasta ahora hemos podido encontrar en el siglo XX de nuestra literatura”, como bien señala Juan Luis Arcaz⁸⁷, dedica a Catulo un homenaje en prosa con el título de “*Nox Catulliana*”, dentro de su libro monográfico dedicado al poeta⁸⁸:

⁸⁷ “Catulo en la literatura española”, *CFC* 22, 1989, p.284. Quiero agradecer, asimismo, a Juan Luis Arcaz el tiempo que ha dedicado a comentar algunos aspectos de este capítulo.

⁸⁸ *Catulo*, Madrid, Júcar (Colección Los Poetas), 1977.

4.3.-Imaginando a Catulo

“Y ahora podemos imaginarnos -ver- a Catulo. (Es la realidad de todo recorrido por un texto.)

Vemos entonces la noche de aquella Roma lejana. El inicio de las sombras que descienden desde las colinas. El primer sonar de los crótalos que desde los rincones de algunas casuchas urgen al placer diario.

Catulo recibe a sus amigos. En el salón arden ya las lámparas. Y los incensarios queman pastillas. Será grato el vino y los manjares y grata -sin duda- la plática. Y las guirnaldas, ahora húmedas de perfume, se irán ajando con la noche. (Todo invitará a que alguien recuerde a un muchacho que así es la juventud -su juventud- como el tránsito breve de una guirnalda.)

Y, en medio de la velada, cuando se bebe el vino ya casi puro, y el corazón como sin saberlo empieza a acelerar sus latidos, alguien (histrión desconocido) buscará los aplausos y las risas -tan amargos- leyendo un poema obsceno. (Delicioso el seno que puede verse tras una levísima gasa, y se insinúa, pero más delicioso aún el que puede tocarse, el que pide una forma exacta a la mano.)

El poeta Catulo, un joven todavía, que ama los perfumes y las sandalias raras, se había levantado tarde. (¿Recordáis las páginas de *Quo Vadis* que hablan de Petronio, y su despertar, en dandy, fatigado, con restos aún de la noche antigua? Me han parecido siempre muy reales. Como destruido el rostro, que luego se irá componiendo -¿hasta cuándo?- con el cuidado del agua y los jabones).

Trabajó después, un poco, antes de la comida, repasando textos de Calímaco, y (aquel día) las *Sátiras* de Lucilio que, alguna vez, relee. Y tras el almuerzo volvió brevemente a sus textos. (Es un pequeño placer la letra y la escritura, nos subyuga plenamente,

nos ofrece una especial emoción a la que se niega cualquier otra cosa. Afecta a los sentidos y a la inteligencia; recrea un cuerpo, y al mismo tiempo introduce pensamientos en la fascinación de la piel.)”

Miró el sol un poco -un día de primavera- y antes de mediar la tarde (había estado de nuevo entre los códices y los libros) empezó a sentir la tentación de las calles. No recordaba hoy a esa mujer. Le importaba y no le importaba. Era el deseo revestido en armazón de Minerva. La sangre prodigiosa golpeándose entre sí, como en batalla. Sí y no. Odio y cariño. Pero esto era distinto. Era la gente que retornaba a sus casas y se detenía en las tabernas; la belleza agazapada en tantas cosas. La muchachitas que juegan a las tabas. Los jóvenes que se demoran en la palestra. El brazo que lanza el disco. Eran las historias que se narraban no sin cierto bullicio. Cabellos deliciosos que se dejan caer sobre la frente. Ojos oscuros. Espaldas dulcísimas, donde se imaginan recorridos estupendos de balandros. Y las piernas espléndidas arracimadas en grupos. Muchachos que caminan o se demoran. Flexiones, quiebros, saltos, líneas.

(La belleza nos acecha así, en la vida, y es una diosa cruel. Exige sacrificios y devora a sus víctimas. Anla, excita hasta el torrente y el paroxismo, y va ahilando el rostro, demacrándolo en éxtasis como al que bebe. Divinidad oscura que acecha al joven caballero en un bosque nocturno. Y si se envuelve en sol, y es primavera, entonces es ya un asesino completo. Sin piedad, cuando sales por la tarde, perpetra un crimen.

Pero no. Seguiría enfrascado, sin prisa, en los poemas del Batíada. A Berenice, la reina, en un epigrama, la sitúa entre las Gracias. Ya no son tres, sino cuatro. He ahí, entre ellas, indispensable, a la estatua nueva de la reina, ungida de aromas (...)” (pp.115-117)

El texto de Villena rompe, en buena medida, con el tópico de la relación tortuosa con Lesbía como la única manera de acercarse a Catulo, pues aquí el poeta es recreado en un momento de tranquilidad vital. Lesbía, que en el texto de Schwob ocupaba toda la narración, aquí es reducida a un vago recuerdo envuelto en la contradicción de la inteligencia y el sentimiento. La evocación se compone de reminiscencias literarias del propio Catulo enriquecidas con apreciaciones sensitivas (“recrea un cuerpo, y al mismo tiempo introduce pensamientos en la fascinación de la piel”), y que nos recuerdan a poetas modernos como el griego Cavafis. El helenismo aflora, de hecho, sutilmente, en la alusión al poeta griego Calímaco como lectura y fuente de inspiración para Catulo, de la misma manera que Schwob traía a su ficción los textos de Epicuro al hablarnos de Lucrecio, o Wilder nos recuerda a Menandro al citar el nombre de Terencio. El poeta aparece, en definitiva, recreado como un verdadero poeta moderno, bohemio, vividor y dandy.

5. VIRGILIO. LA ENEIDA Y EL FIN DE OCCIDENTE

5.1.-Virgilio y la tradición humanística (Th.Mann). 5.2.-Virgilio y el destino (H.Broch). 5.3.-Un verso de Virgilio como epitafio (A.Colinas)

“¿Eres tú aquel Virgilio y esa fuente
de quien brota el caudal de la elocuencia?»,
le respondí con vergonzosa frente.”
Dante, *Infierno* 1,79-81
(trad. de Ángel Crespo).

Nos dice Jorge Luis Borges, uno de los autores más hechizados por Virgilio que conocemos⁸⁹, que “para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos”⁹⁰. Si esto es así, el gran poeta de Augusto,

⁸⁹ Véanse las excelentes páginas que dedica Carlos García Gual a este asunto bajo el epígrafe titulado “La nostalgia del latín y la amistad de Virgilio”, dentro de su artículo “Borges y los Clásicos de Grecia y Roma”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507, 1992, pp.321-345. Por nuestra parte, en nuestro ensayo titulado *Borges, autor de La Eneida. Poética del laberinto* (Madrid, ERL ediciones, 2006), hemos intentado trazar las claves vitales de la lectura creativa que Borges hizo de los versos virgilianos, de la misma forma que su personaje Pierre Menard hiciera con el *Quijote*.

⁹⁰ “La flor de Coleridge” en *Obras Completas*, tomo II, Barcelona, Emecé, 1989, p.19.

Publio Virgilio Marón (71 o 70-19 a.C.), debe de haberse convertido en literatura en estado puro, ya que se trata del autor clásico por excelencia, según las cuatro condiciones requeridas por T.S.Eliot, a saber, madurez de espíritu, madurez de costumbres, madurez de lenguaje y perfección de estilo común⁹¹. Sin embargo, desde hace ya bastante tiempo sabemos que ser un clásico y, más todavía, un clásico por excelencia, no es un garantía en absoluto para ser leído. Escéptico y pesimista se muestra Agustín García Calvo ante los posibles lectores actuales de Virgilio cuando nos dice que:

“En efecto, bien puede decirse que Virgilio casi ha muerto ya del todo, en el sentido de que, por una parte, el tanto por ciento de personas para las que ese nombre diga algo se vuelve más exiguo que nunca, y por otra parte, lo que a los pocos pueda decirles es sumamente insignificante. Los textos mismos doy por supuesto que sólo los leen los especialistas en filología clásica, y ello por motivos profesionales, lo cual desvirtúa casi necesariamente la lectura (así es Virgilio propiedad de ellos, y así se defienden los estudios clásicos como se defiende el coto de uno dentro del plan de la repartición de tierras), y que el resto de la población sencillamente no los lee, ni aun siquiera en traducciones, cosa que por otra parte no sería tampoco propiamente una lectura de los poemas. Aguardo, sin embargo, las refutaciones de cada simple ciudadano (o más bien adolescente desorientado) que atestigüe habérselos leído. Y aun cuando se empeñaran en leerlos los simples ciudadanos, pienso que ello habría de ser más bien sin mucho gusto ni sabor. Pues ni siquiera se sienten los de Virgilio como textos exóticos, venidos «de Oriente», de formas de humanidad extrañas, que pudieran, como

⁹¹ Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, SGEL, 1975, pp.61-64. Volveremos a tratar la idea de clásico, aunque entonces desde una perspectiva bien distinta a la de Eliot, cuando hablemos de Ovidio e Italo Calvino.

suelen siempre a veces tales textos en los hombres occidentales, excitar el prurito de la extrañeza de otros mundos, sino más bien todo lo contrario, como representantes de la poesía literaria de nuestro mundo, muerta y enterrada’⁹².

Lo cierto es que, pese a tal escepticismo, el poeta aparece citado, remedado o aludido en un sinfín de pasajes de la literatura moderna. Desbordaría ciertamente a un trabajo como el nuestro siquiera un resumen somero de las alusiones al poeta de la *Eneida*. Hemos considerado oportuno hacer una aproximación diferente de Virgilio como tal, y después, ya en capítulo aparte, como el autor de las *Bucólicas* y *Geórgicas*, pues estas obras requieren un tratamiento específico. Para el primer capítulo hemos elegido a dos escritores de lengua germana, el alemán Thomas Mann y el austríaco Herman Broch.

Thomas Mann (1875-1955) nos hace asistir en su novela *La montaña mágica*⁹³ a un ácido diálogo entre dos de sus personajes básicos que encarnan, asimismo, posturas ideológicas opuestas: Settembrini, un italiano partícipe de los presupuestos del positivismo y convertido voluntariamente en preceptor del joven protagonista de la novela, Hans Castorp, y el oscuro Naphta, por lo demás profesor de latín. Será una simple broma de cierto tono pedante la que desencadenará toda una polémica de profundo alcance que tiene como motivo la valoración del poeta Virgilio:

5.1.-Virgilio y la tradición humanística

“Dijo en broma (sc.Settembrini):
-¿Qué he oído, ingeniero? ¿Qué rumor es ese que ha llegado hasta

⁹² A.García Calvo, *Virgilio*, Madrid, Júcar (Colección Los poetas), 1976, pp.50-51.

⁹³ *La montaña mágica*, trad. de Mario Verdaguer, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

mis oídos? ¿Va a volver Beatrice? ¿Vuestra guía a través de las nueve esferas giratorias del paraíso? ¡Espero que, a pesar de eso, no desdeñará completamente la mano amistosa de su Virgilio! Nuestro eclesiástico, aquí presente, le confirmará que el universo del *medievo* no queda completo si falta, al misticismo franciscano, el polo contrario del conocimiento tomista.

Todos rieron al oír tan chusca pedantería y miraron a Hans Castorp, que también se reía y que levantó su copa de vermut a la salud de *su Virgilio*.

Difícilmente puede creerse el inagotable conflicto de ideas que debía producirse, a la hora siguiente, a causa de palabras inofensivas y rebuscadas de Settembrini, pues Naphta, que en cierta manera había sido provocado, pasó inmediatamente al ataque y arremetió contra el poeta latino -que Settembrini adoraba notoriamente- hasta colocarle por debajo de Homero; Naphta había manifestado más de una vez su desdén por la poesía latina en general, y aprovechó de nuevo, con malicia y rapidez la ocasión que se le ofrecía.

-Constituía un prejuicio del gran Dante -dijo- eso de rodear de tanta solemnidad a este mediocre versificador y concederle, en una significación demasiado masónica. ¿Qué tenía de particular ese laureado cortesano, ese lamedor de suelas de la casa Juliana, ese literato de metrópoli y polemista de aparato, desprovisto de la menor chispa creadora, cuya alma, si la poseía, era seguramente de segunda mano, y que no había sido, en manera alguna, poeta, sino un francés de peluca empolvada de la época de Augusto?

Settembrini no dudó de que su honorable interlocutor poseía medios de conciliar su desprecio hacia el período romano de la más alta civilización con sus funciones de profesor de latín. Pero le parecía necesario llamar la atención de Naphta sobre la contradicción más grave que se desprendía de tales juicios y que le ponían en desacuerdo con sus siglos preferidos, en los cuales no

solamente no se había despreciado a Virgilio, sino que se le había hecho justicia bastante ingenuamente, convirtiéndole en un mago y un sabio.

-Es en vano -replicó Naphta- que Settembrini llame en su socorro a la ingenuidad de esa joven y victoriosa época que había demostrado su fuerza creadora hasta la “demonización” de lo que vencía. Por otra parte, los doctores de la joven Iglesia no se cansaban de poner en guardia contra las mentiras de los filósofos y de los poetas de la antigüedad, y en particular contra la elocuencia voluptuosa de Virgilio. ¡Y en nuestros días, en que termina una era y aparece un alba proletaria, se es favorable a esos sentimientos! M.Lodovico podía estar persuadido -para zanjar la cuestión- de que él, Naphta, se entregaba a su profesión privada, a la que había aludido, con toda la *reservatio mentalis* conveniente. No era más que por ironía por lo que participaba en un sistema de educación clásica y oratoria al que el mayor optimismo no podía prometer más que algunos decenios de existencia.

-Usted los ha estudiado -exclamó Settembrini-, usted ha estudiado a costa del sudor de su frente a esos viejos poetas y filósofos; usted ha intentado apropiarse su preciosa herencia, de la misma manera que usted ha utilizado el material de construcción antiguo para sus casas de piedra. Habéis comprendido que no seríais capaces de producir una nueva forma de arte con las solas fuerzas de vuestra alma proletaria, y habéis confiado en derrotar a la antigüedad con sus propias armas. ¡Eso es lo que pasa siempre! Vuestra juventud inculta deberá estudiar en la escuela lo que vosotros desearíais poder desdeñar y hacer que los demás desdeñasen, pues sin cultura no podéis imponeros a la humanidad y no hay más que una sola cultura, la que llamáis cultura burguesa, que es la cultura humana. ¡Y os atrevéis a calcular por decenios el tiempo de vida que queda a las humanidades!” (pp.521-523)

No deja de ser tristemente paradójico el hecho de que sea un profesor de latín quien haga un alegato tan negativo contra Virgilio y la tradición clásica. Los ecos de la “Batalla entre los clásicos y los modernos” parecen no sólo reaparecer en este nuevo contexto cultural, tan alejado ya del s.XVII, sino incluso recrudecerse. La “Querelle”, de hecho, no terminó en el XVII, y así podemos seguir viendo los ataques contra los clásicos un siglo después, reflejados como un eco en Voltaire, en su famoso cuento titulado “Cándido”:

“Acabada que fue la delicadísima comida, llevó el patricio a sus huéspedes a que viesan su escogida biblioteca. Cándido se entretuvo en admirar el primor tipográfico de un Homero que le vino a las manos, y la excelente encuadernación que le adornaba.

-Este es un libro -dijo- en el cual tenía todas sus delicias el doctor Pangloss, el más acabado filósofo de Alemania.

-Pues a mí me gusta bien poco -respondió con grandísima frialdad Pococurante. Quisieron hacerme creer, tiempo ha, que me agradaría su lectura; pero aquella continua repetición de combates, que todos se parecen unos a otros; aquellos dioses que trabajan siempre para no hacer nada; aquella Troya sitiada tanto tiempo, y que por último no se toma; todo esto le aseguro a usted que me fastidia de veras. He preguntado a algunos hombres doctos si se fastidian igualmente que yo con el tal Homero, y los más ingenuos me han dicho que también a ellos se les cae el libro de las manos, por más esfuerzo que hacen para que les guste mucho; pero que siempre es un autor que debe existir en cualquier biblioteca; siquiera por su antigüedad; a la manera de aquellas medallas roñosas que se apetecen y se buscan, aunque no corren en el comercio.

-De otro modo pensará V.E. de Virgilio -dijo Cándido.

-Sí, -respondió el senador-, convengo en que el segundo, el

cuarto y el sexto libro de su *Eneida* son excelentes; pero en cuanto a su piadoso Eneas y el fuerte Cloantes, el amigo Acates, el pequeño Ascanio, y aquel zanguango de aquel rey Latino, y Amata la lugareña, y la insipidísima Lavinia, le aseguro a usted que no puede haber cosa más fría ni más desagradable (...)"⁹⁴

De hecho, cuando los gustos estéticos de la humanidad dan un cambio de dirección y se vuelven contra el canon, son los autores clásicos los primeros en convertirse en el blanco del desprecio. En el texto de Thomas Mann, Naphta reduce a Virgilio a un mero plagiaro artificioso a quien Dante ensalza y confiere, en su opinión, un sentido anacrónicamente masónico, creemos que el mismo que Gabriele Rossetti atribuyó precisamente al poeta de la *Divina Comedia*⁹⁵. En el ataque de Naphta contra Virgilio pueden rastrearse, además, dos de los argumentos básicos establecidos por Highet en las páginas que dedica a la "Querelle"⁹⁶, a saber:

-*El argumento religioso*, es decir, que los clásicos eran paganos y los modernos son cristianos, de manera que la literatura moderna está inspirada en asuntos más nobles. Naphta llama la atención, precisamente, acerca de los reparos que los doctores de la Iglesia tenían con respecto a la erudición antigua ("Es en vano -replicó Naphta- que Settembrini llame en su socorro a la ingenuidad de esa

⁹⁴ François-Marie Arouet de Voltaire, *Cándido. El ingenuo*, trad. de Leandro Fernández de Moratín, Madrid, 1983, cap.XXV.

⁹⁵ A esta interpretación excesiva, o sobreinterpretación, ha dedicado Umberto Eco uno de sus recientes escritos: "La sobreinterpretación de textos", en *Intepretación y sobreintepretación*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Cambridge, Cambridge Univesity Press, 1995, especialmente pp.57-64. Para el sentido general de los textos de Homero y de Virgilio como alegoría véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp.290-295.

⁹⁶ *The Classical Tradition...*, pp.262-264.

joven y victoriosa época que había demostrado su fuerza creadora hasta la “demonización” de lo que vencía. Por otra parte, los doctores de la joven Iglesia no se cansaban de poner en guardia contra las mentiras de los filósofos y de los poetas de la antigüedad, y en particular contra la elocuencia voluptuosa de Virgilio”).

-*El argumento del progreso del conocimiento humano*, de manera que si el saber avanza constantemente, los modernos tendrán que ser más sabios que los antiguos. Este argumento, si bien está también presente, es más difícil de rastrear, dada la complejidad de los dos personajes que entablan la disputa, Naphta y Settembrini. En todo caso, Naphta considera liquidada la educación clásica, como producto de la civilización burguesa, y le augura una muerte pronta. No podemos entrar en el profundo significado de estos personajes antagónicos, Naphta y Settembrini, representantes complejos de dos grandes posturas ideológicas de nuestro siglo XX, pero sí queremos subrayar la importancia que confiere Thomas Mann a la tradición humanística frente a la caída inminente de valores. Viene al caso este otro pasaje de Thomas Mann acerca de la filología clásica, y ahora tomado de su novela *Doktor Faustus*⁹⁷: “No puedo dejar de referirme, al pasar, y como tantas veces, a la íntima y casi misteriosa relación que existe entre la filología clásica y el sentido vivo y afectivo de la belleza y de la dignidad del hombre como ente de razón -relación que se manifiesta ya en el nombre de «Humanidades» dado al campo de investigación de las lenguas antiguas y también en el hecho de que la coordinación íntima entre la pasión del lenguaje y las humanas pasiones se opere bajo el signo de la educación y como coronada por él, en virtud de lo cual la misión de formar la juventud se presenta como una consecuencia casi obligada de los estudios filológicos”. Thomas Mann nos va a

⁹⁷ *Doktor Faustus*, trad. de Eugenio Xammar, Barcelona, Seix Barral, 1984, p.11.

narrar en esta impresionante novela cómo Alemania ha vendido su alma al diablo de la intolerancia y la barbarie del nazismo, en lo que supone un verdadero descenso a los infiernos de una sociedad que ha dado al mundo muchas de las más excelsas manifestaciones artísticas y culturales, y donde la filología clásica, como ciencia global de la Antigüedad, ha ocupado un papel primordial en este cometido.

En estos ecos de la “Querelle” no debe olvidarse un hecho fundamental: Homero fue el blanco preferido de los ataques de los modernos, deudores del refinamiento francés de la época de Luis XIV. Virgilio, intencionadamente calificado por Naphta como “ese francés de peluca empolvada de la época de Augusto”, va a ser ahora el objetivo de la violencia intelectual del profesor de latín. Recordemos que éste ha llegado incluso a ponerlo por debajo de Homero, recuperado ya estéticamente desde los siglos XVIII y XIX merced a su conexión con los nuevos ideales de la época, mientras que Virgilio ha sufrido la erosión propia de la épica culta.

Por su parte, *La muerte de Virgilio* (1958)⁹⁸, del autor austríaco Hermann Broch (1886-1951), es, probablemente, la referencia contemporánea de mayor calado con que contamos para Virgilio. Impropiamente llamada histórica, esta novela de carácter filosófico, imbuida por el orfismo (de hecho, el pasaje de la bajada a los infiernos tendrá un papel crucial) nos presenta en sus primeras páginas a un Virgilio que vuelve de Atenas a instancias de Augusto y desembarca en Brindisi, ya desencantado de lo vivido y pudiendo apreciar a simple vista cómo son realmente esos latinos que ha cantado en sus versos. El cofre que guarda su *Eneida* inconclusa (nótese, como ocurre en otros textos, la presencia física de la obra dentro de la ficción) le acompaña en el triste desplazamiento por las calles del puerto, camino de palacio:

⁹⁸ Versión de J.M.Ripalda sobre traducción de A.Gregori, Madrid, Alianza, 1995.

5.2.-Virgilio y el destino

“(…) Así yacía él en ese lecho, él, el poeta de la *Eneida*, él, Publio Virgilio Marón; en ese lecho yacía con amenguada conciencia, casi avergonzado por su desamparo, casi exasperado por ese destino, y miraba fijamente la nacarada redondez de la bóveda celeste: pero ¿por qué había cedido a la insistencia de Augusto?, ¿por qué se había alejado de Atenas? Ahora se había desvanecido la esperanza de que el sagrado y gozoso cielo de Homero favoreciera, propicio, la terminación de la *Eneida*; se había desvanecido cualquier esperanza de la inconmensurable novedad que hubiera debido surgir, la esperanza de una existencia filosófica y científica, alejada del arte y de la poesía, en la ciudad de Platón; se había desvanecido la esperanza de poder pisar jamás la tierra jónica: ¡oh, había desaparecido la esperanza del milagro, del conocimiento y en la salvación por el conocimiento! ¿Por qué había renunciado a ella? ¿Voluntariamente? ¡No! Había sido casi una orden de las fuerzas ineludibles de la vida, de aquellas indeclinables fuerzas del destino que nunca desaparecen completamente, aunque por momentos se ocultan en lo infraterreno, en lo invisible, en lo inaudible, pero inquebrantablemente presentes como amenaza inexorable de las potencias a las que nunca es posible substraerse, a las que siempre hay que someterse: era el destino. Él se había dejado llevar por el destino y el destino lo llevaba al final. ¿No había sido siempre ésta la forma de su vida? ¿Había vivido él alguna vez de otro modo? ¿Habían significado para él otra cosa, tal vez, la nacarada concha del cielo, el mar primaveral, el cantar de las montañas y ese cantar doloroso en su pecho, la voz de la flauta del dios, otra cosa distinta de un lance que, como un vaso de las esferas, le acogería pronto para llevarle al infinito? Campesino era

por su nacimiento; un campesino que ama la paz del ser terrenal; un campesino a quien hubiera convenido una vida simple y afincada en la comunidad del terruño; un campesino a quien, de acuerdo con su origen, hubiera correspondido poder quedarse, deber quedarse y que, de acuerdo con un destino más alto, no había abandonado la patria, pero tampoco había sido dejado en ella; (...)” (pp.10-11)

El texto gira en torno al conocido verso segundo del libro primero la *Eneida* que, por lo demás, aparece citado parcialmente al comienzo de la novela: “... *fato profugus*...”. El destino inexorable de Eneas ahora cae sobre el propio poeta, de acuerdo con esa singular peripecia literaria que consiste en involucrar al poeta en su propia ficción, y que ya hemos visto, por ejemplo, en Marcel Schwob. A lo largo de la novela, Hermann Broch indaga desde dentro de su propia circunstancia vital acerca de las razones por las que Virgilio quiso quemar su *Eneida*. Se trata, en definitiva, de un planteamiento hermenéutico, al margen de los criterios positivistas que han aportado tradicionalmente las *Vitae Vergilianae*, como ha estudiado magistralmente José Luis Vidal⁹⁹.

Precisamente, el tema de la muerte de Virgilio inspiró un emotivo poema al poeta leonés Antonio Colinas (1946), haciéndola contemporánea de la muerte de un soldado romano del sur de Italia que

⁹⁹ “Por qué Virgilio quería quemar la *Eneida*..., si es que quería”, publicado en *HVMANITAS in honorem Antonio Fontán* (Madrid, Gredos, 1992, pp. 479-484). Nos parece también muy interesante el libro *Hermann Broch (1886-1951)* (Madrid, Ediciones del Orto, 2001), de Berit Balzer, quien habla así del problema de dar fin a la obra: “La forma cíclica encierra en sí el peligro de desembocar en lo esotérico, y a Broch le preocupaba el problema de cómo llevar a término su novela sin caer en el misticismo. De esa disyuntiva saca la conclusión de que toda verdadera obra de arte se mueve en el precario umbral de lo mítico/místico. Virgilio, consecuente con esta idea última, quiere ver destruida su *Eneida* después de su muerte —como lo dispuso Kafka con algunas obra suyas—, pero el emperador Augusto quiere conservarla por el interés que ha de tener para la posteridad.” (p. 32).

ha de morir forzosamente en las lejanas tierras del Bierzo, y que sólo desea que graben un verso de Virgilio en su tumba.

“Mientras Virgilio muere en Bríndisi no sabe
que en el norte de Hispania alguien manda grabar
en piedra un verso suyo esperando la muerte.
Este es un legionario que, en un alba nevada,
ve alzarse un sol de hierro entre los encinares.
Sopla un cierzo que apesta a carne corrompida,
a cuerno requemado, a humeantes escorias
de oro en las que escarban con sus lanzas los bárbaros.
Un silencio más blanco que la nieve, el aliento
helado de las bocas de los caballos muertos,
caen sobre su esqueleto como petrificado.
*Oh dioses, qué locura me trajo hasta estos montes
a morir y qué inútil mi escudo y mi espada
contra este amanecer de hogueras y de lobos.
En la villa de Cumas un aroma de azahar
madurará en la boca de una noche azulada
y mis seres queridos pisarán ya la yerba
segada o nadarán en playas con estrellas.*
Sueña el sur el soldado y, en el sur, el poeta
sueña un sur más lejano; mas ambos sólo sueñan
en brazos de la muerte la vida que soñaron.
*No quiero que me entierren bajo un cielo de lodo,
que estas sierras tan boscas calcinen mi memoria.
Oh, dioses, cómo odio la guerra mientras siento
gotear en la nieve mi sangre enamorada.*
Al fin cae la cabeza hacia un lado y sus ojos
se clavan en los ojos de otro herido que escucha:

*Grabad sobre mi tumba un verso de Virgilio.”*¹⁰⁰

En algo creemos que coinciden todos los textos citados en este capítulo: la muerte de Virgilio supone también la inevitable muerte de Occidente como depósito de una secular fuente de tradición humanística. En este caso, las referencias a Virgilio tienen un calado más profundo que el meramente literario o erudito.

¹⁰⁰ *Noche más allá de la noche (1980-1981)*, en *Poesía, 1967-1981*, Madrid, Visor, 1984, pp.263-264.

6. ***VIRGILIO. RAZONES ACTUALES PARA LEER LAS BUCÓLICAS Y LAS GEÓRGICAS***

6.1.-Decadentismo frente a Naturaleza (J.-K.Huysmans y J.M^a.Eça de Queiroz). 6.2.-Elogio del librero (H.Yánover). 6.3.-Todavía Virgilio (A.Trapiello)

“Si con ojos poco atentos se examinan las *Geórgicas*, parecerá que tienen el pecado capital de pertenecer a un género híbrido y poético a medias, el llamado didáctico, donde la lección y la enseñanza usurpan dominios y esferas de la poesía. Pero si algo vale en el arte la dificultad vencida, y no ya la dificultad técnica, sino la que resulta de la lid con una materia ingrata, admiraremos sin tasa el ingenio que de estos temas acertó a sacar tan generosa vena poética.”
(Menéndez Pidal)

Este capítulo, que debería haber precedido al de *La Eneida*, bien podría girar en torno a una pregunta que tomamos del último texto seleccionado, el de Andrés Trapiello, aunque allí sea una afirmación: ¿todavía Virgilio? Si pocos lectores tiene ya la *Eneida*, menos son, todavía,

los de las *Geórgicas*, obra algo destartalada que como lectores modernos -¡e incluso como profesores de latín!- no da ya ningún empacho de tachar de “aburrida” e “ilegible”, salvo contados pasajes por todos conocidos. Probablemente todo se deba a la extrañeza que despierta una obra que está fuera de nuestros estrechos gustos de lector moderno, pues se trata de un poema que disfruta del mismo exotismo de pertenecer a una mentalidad ajena a la nuestra, tan desnaturalizada, y que al leerse puede hacernos sentir la misma extrañeza que se experimenta cuando tenemos entre las manos, pongamos por caso, un poema japonés de la Edad Media. Nos vamos a centrar en un aspecto concreto, como es la lectura de las *Geórgicas* y las *Bucólicas* en dos autores de finales del siglo XIX, el francés Joris-Karl Huysmans (1848-1907), a quien volveremos en el último capítulo, y el portugués José María Eça de Queiroz (1845-1900). En su novela titulada *A contrapelo*, o *Al revés* (*À Rebours*)¹⁰¹, publicada en París en 1884, Huysmans recrea la extravagante vida del duque Jean Floressas Des Esseintes, modelo consumado de decadentismo, el mismo que en la literatura española ha inspirado al marqués de Bradomín, de Valle-Inclán. El personaje vive deliberadamente dentro de un mundo artificial, alejado de cualquier contacto con la naturaleza, donde los olores o los colores pueden ser activados mediante mecanismos destinados a crear la ilusión. Un componente fundamental de ese mundo artificial es la propia biblioteca, a cuyo recorrido dedica Huysmans el capítulo tercero de la novela. Son, precisamente, los anaqueles destinados a los autores latinos los que, a su vez, van a definir el fiel gusto decadente de nuestro duque, ya que su decadentismo le lleva a sentir un profundo desprecio por los autores que entendemos como “clásicos”, y admirar, por el contrario, las obras tardías de la latinidad, provistas de un latín abigarrado y de unas poderosas imágenes oníricas. Pues bien, en ese decadentismo de Huysmans hay que situar, como polos antagónicos, lo artificioso frente a lo natural, y lo clásico frente a lo tardío, llamado despectivamente por la

¹⁰¹ *A contrapelo*, trad. de Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 1984.

crítica académica lo “decadente”. No es extraño, pues, que Virgilio se convierta en un autor doblemente negativo, tanto por su carácter de poeta eminente del clasicismo latino, como por cantar a la naturaleza y a la vida en el campo. El siguiente pasaje de Huysmans es revelador al respecto:

6.1.-Decadentismo frente a Naturaleza

“Entre otros autores, el dulce Virgilio aquel al que los maestrillos han denominado el Cisne de Mantua, sin duda porque no ha nacido en esta ciudad, le parecía algo así como uno de los más insoportables pedantes, uno de los más siniestros pelmazos que jamás haya producido la Antigüedad. Sus pastores limpios y acicalados que, uno tras otro, van descargando de su cabeza cántaros de versos sentenciosos y fríos; su Orfeo, a quien compara con un ruiñón lacrimoso, su Aristeo, que lloriquea cuando habla sobre las abejas, su Eneas, ese personaje indeciso y escurridizo que, con gestos acartonados, se pasea, como una sombra chinesca, por el entramado mal ajustado y mal engrasado del poema, exasperaban a Des Esseintes. Sin embargo, hubiera estado dispuesto a aceptar las pamplinas que estas marionetas van soltando entre bastidores; habría incluso aceptado los descarados préstamos tomados de Homero, de Teócrito, de Ennio y Lucrecio, también el robo puro y simple, según ha revelado Macrobio, del Segundo Canto de la Eneida, copiado, casi palabra por palabra, de un poema de Pisandro, y finalmente toda la inenarrable vacuidad de este montón de poemas; pero lo que más le horrorizaba era la floja ejecución de unos hexámetros que sonaban a hojalata hueca, alargando la cantidad variable de las palabras según el rasero inmutable de una prosodia pedante y seca, y la contextura de unos versos ásperos y tiesos que manifestaban un afectado tono de retórica oficial, una ramplona reverencia a las normas de la gramática, y que se

presentaban cortados de forma mecánica por una inalterable censura, rematados, siempre de la misma forma, con el encuentro de un dácilo y un espondeo (...)” (pp.149-150)

Junto a los comentarios negativos acerca de Virgilio que hemos visto en el capítulo anterior, podemos añadir ahora esta tópica acusación de plagio, vacuo y monótono. Frente a lo que venimos viendo, José María Eça de Queiroz traza en su última novela y posiblemente una de las mejores de su producción, *La ciudad y las sierras*¹⁰², publicada dos años después de su muerte, en 1902, una suerte de parodia e historia “al revés”, valga la redundancia, de la novela de Huysmans. En la novela del autor portugués también encontramos a un noble, en este caso llamado Jacinto (no se nos escapa la intención naturalista del nombre, que nos recuerda versos tan bellos como éste del libro IV de las *Geórgicas* (v.137): *ille comam mollis iam tondebat hyacinthi* “ya recortaba las hojas del blando jacinto”), que vive en París rodeado de los artificios más extravagantes, entre ellos la inevitable biblioteca. Para articular esta contra-novela llena de ironía, Eça de Queiroz va a recurrir en más de una ocasión, y no por casualidad, a nuestro poeta Virgilio, pero ahora, como tendremos ocasión de comprobar, en términos de admiración. En este sentido, encontramos una primera posible ironía cuando el narrador cree haber oído dentro de la portentosa biblioteca de Jacinto un enjambre de abejas, ruido que proviene finalmente de uno de los muchos mecanismos artificiales que hay en la casa, en este caso, una suerte de reproductor de sonido:

“Sobre una caja de madera lisa, reposaba, olvidado, un plato de albaricoques secos del Japón. Cedí a la seducción de las almohadas; partí un albaricoque, abrí un volumen; y en aquel instante surgió misteriosamente, al lado mío, un zumbido, como de insectillo de alas armoniosas. Sonreí a la idea de que fuesen abejas,

¹⁰² *La ciudad y las sierras*, trad. de Eduardo Marquina, Barcelona, Bruguera, 1984.

componiendo su miel en aquel macizo de versos en flor. Pero luego advertí que el susurro lejano y durmiente procedía de la caja de caoba, al parecer tan discreta.” (p.26)

Recuérdese, aunque no hace falta decirlo, que uno de los pasajes más citados y primorosos de las *Geórgicas* es, precisamente, el del cuidado de las abejas que abre el libro IV, donde aparecerá, asimismo, Aristeo, “que lloriquea cuando habla sobre las abejas”, al decir de Huysmans. La novela de Eça de Queiroz, que es mucho más narrativa, sin menoscabo de las descripciones, que la de Huysmans, traza la evolución de Jacinto desde su postura artificiosa y desdén a la naturaleza hasta la integración total de éste dentro de la vida rural. Es, precisamente, en el curso de esa evolución, donde la presencia del contenido bucólico y geórgico va cobrando paulatinamente mayor importancia, hasta que, casi de forma inevitable, acaba por aflorar en el texto nuestro Virgilio:

“Pero nada le entusiasmaba tanto como el vino de Tormes cayendo de la cántara verde, un vino fresco, ligero, sabroso, con más alma y entrando más en el alma que los poemas y los libros santos. Mirando bajo la vela de sebo el enorme vaso, orlado de una espuma sonrosada, mi príncipe, con un resplandor de optimismo en el rostro, murmuró, citando a Virgilio:

-*Quo te carmine dicam, Rethica?*¹⁰³ ¿Quién te cantará dignamente, vino amable de estas sierras?

Y yo, que no gusto de que me aventajen en saber clásico,

¹⁰³ Se trata de una cita de Verg. *G.* 2,95-96:

*purpureae praeciaeque et, quo te carmine dicam,
Rhaetica? nec cellis ideo contende Falernis.*

desempolvé también mi Virgilio, en alabanza de la vida rural:

*-Hanc olim ueteres uitam coluere Sabini*¹⁰⁴... Así vivieron los viejos sabinos. Así Rómulo y Remo. Así creció la brava Etruria. Así Roma llegó a ser la maravilla del mundo.

Inmóvil, con la mano en el cántaro todavía, Melchor nos iba mirando con infinito asombro y religiosa reverencia.” (pp.149-150)

La escena recrea un pasaje bucólico y convierte a los dos personajes, el narrador y Jacinto, en circunstanciales pastores que compiten en su conocimiento de los versos de Virgilio. De nuevo aparecen los versos de Virgilio cuando el narrador describe la que podemos denominar “biblioteca rural” de Jacinto, muy distinta, ciertamente, a las inmensas bibliotecas parisinas que tanto Huysmans como Eça de Queiroz nos cuentan que tienen sus respectivos personajes:

“Sobre una de esas tablas descansaban dos espingardas; en las otras aguardaban, diseminados, como los primeros doctores llegados a un concilio, algunos nobilísimos volúmenes, un Plutarco, un Virgilio, la *Odisea*, el *Manual del Epicteto* y las *Crónicas* de Froissart. Después, en ordenadas hileras, sillas de enea, muy nuevas y lustrosas. Y en un rincón, un mueble para bastones.

Todo resplandecía de orden y limpieza. Los postigos entornados protegían contra el sol, que de aquel lado caía ardientemente escaldando los ventanales de piedra. Olían los

¹⁰⁴ Se cita esta vez a Verg.G.2,532ss.:

*hanc olim ueteres uitam coluere Sabini,
hanc Remus et frater; sic fortis Etruria creuit
scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma,
septemque una sibi muro circumdedit arces.*

claveles. Del suelo, lavado con agua, emanaba en la tamizada penumbra una blanda frescura. Ningún rumor turbaba los campos ni la casa. Tormes dormía bajo el esplendor de la mañana santa. Y, vencido por aquella consoladora quietud de convento rural, acabé por tenderme en un sillón de junco junto a la mesa y abrir lánguidamente un tomo de Virgilio, murmurando, sin más que apropiarse ligeramente el dulce verso que leí primero:

*Fortunate Jacinthe! Hic, inter arua nota
et fontis sacros, frigus captabis opacum ...*¹⁰⁵

¡Afortunado Jacinto, en verdad! ¡Ahora, entre los campos, que son tuyos, y las fuentes que te son sagradas, encuentras finalmente sombra y paz!

Leí todavía otros versos. Y, con el cansancio de las dos horas de camino y de calor desde Guiaes, acabé por dormirme irreverentemente sobre el divino bucólico.” (pp.160-161)

Pocas imágenes tan gratas y llenas de paz encontraremos como esta del plácido sueño sobre el libro de Virgilio, no a causa del aburrimiento, sino de la propia sintonía con el ambiente bucólico. Añadamos, además, la veneración por los textos del poeta latino, en especial estos tan poco comprendidos. Contamos con una curiosa composición del librero y director de la Biblioteca Nacional de Argentina Héctor Yánover, titulado “Elogio de la librería”¹⁰⁶, singular muestra literaria que remeda y rinde

¹⁰⁵ Se trata de una cita de Verg.*Ecl.*1,51-52, donde se ha cambiado *senex* por *Jacinthe* y *flumina* por *arua*, obviando, claro está, el flagrante traspiés métrico:

*fortunate senex, hic inter flumina nota
et fontis sacros frigus captabis opacum.*

¹⁰⁶ Puede encontrarse en su excelente y reciente libro *Memorias de un librero, escritas por él mismo*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994, pp.79-81.

homenaje a las *Geórgicas*, aunque, en este caso, los cuidados y trabajos que se cantan pertenecen a tierras de papel y tinta:

6.2.-Elogio del librero

“Me fui un mes a Córdoba y allí intenté escribir un “Elogio de la librería”, al modo de *Las Geórgicas* de Virgilio. *Las Geórgicas*, que comienzan, *Intento cantar, oh Mecenas, cómo se producen las rientes mieses*¹⁰⁷ ... Mi elogio comenzaba así:

Trataré de cantar a mi oficio, a esta tarea que realizan mis manos. Verán aquí la otra cara de la luna, la trastienda de la librería, esa vara que mide en dinero los sueños.

Al entrar en los libros, al mirarles el rostro, surgen ferias y circos. Y al rodar de los circos surge el polvo y en el polvo los siglos, miles de manos, ojos. Se hace del tiempo el contorno y surge Pan bicornio con su flauta en la selva y Ajax -el más fuerte- con su lanza en la tierra (...)

¿Podré agregar al cuerpo pedestre de mi oficio las alas que requieren las palabras que vuelan? No canto las labores del creador de dioses ni a los aceros que doblegan pueblos; no alabo los merinos, las mieses ni el arado con que aró Triptólemo. Me tomo a las palabras para uncirlas a un yugo cotidiano: que digan los secretos de un vendedor de libros (...)

Mil trabajos componen los días del hombre (...)” (p.79-81)

Desde la perspectiva de Huysmans y Eça de Queiroz ya revisada, no deja de suponer una cierta paradoja e ironía -no sabemos si

¹⁰⁷ *Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram / uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis / conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo / sit pecori, apibus quanta experientia parvis, / hinc canere incipiam (...).*

presupuesta por Yánover- el hecho de elegir precisamente las *Geórgicas* como inspiración para cantar las labores del librero. La composición que, como luego nos cuenta su autor, estuvo a punto de publicarse, recoge muchos más ecos clásicos que los meramente virgilianos (reconocemos, por no enumerar más autores, a Homero y a Hesíodo). Todo este esfuerzo por hacer comprender el porqué de una obra como las *Geórgicas*, tan importante como poco comprendida, nos lleva, así mismo, a esta breve y bella semblanza de las *Bucólicas* y *Geórgicas* realizada por el poeta y narrador leonés Andrés Trapiello (1953), que en unas cuantas líneas resume la tradición literaria y el significado de tales obras. El texto apareció en el diario, *EL PAÍS* (22-IX-1991):

6.3.-Todavía Virgilio

“Como es conocido de todos, el de la Blanca Luna le arrancó a don Quijote, cuando le derribó en Barcelona, esta dura promesa: la de amontonar sus armas durante un año. Así se hizo, y don Quijote volvió a casa. Sólo que camino de casa, de su cordura y de la muerte, pensó también don Quijote tirarse al monte por entretener aquellos meses de penitencia. Vivirían vida virgiliana, pastoril y de égloga, conforme al modelo de las *Bucólicas*. Incluso encontró para él y para su escudero nombres de guerra, es decir, nombres de paz: el pastor Quijotiz y el pastor Pancino.

No me parece a mí que hoy nadie haga alabanza de aldea y menosprecio de la corte. La gente dice amar el campo, pero eso es mentira. De ser así la gente se iría a pasar un mes a un lugar apartado y no se engolfaría en playas abominables. Lo dice el propio Virgilio: «No a todos gustan los vergeles y los tamarindos humildes». El campo a la gente le produce urticaria. La soledad, lo mismo.

Antes no era así y las *Bucólicas* y las *Geórgicas* fueron libros leídos, releídos, admirados en toda la cristiandad. Se veía en ellos el símbolo de la vida beata, de la vida feliz, no porque estuviese excluida de ella el dolor, como porque hasta el dolor allí producía alegría. «Alegría el lloro», dice exactamente don Quijote.

Fray Luis de León vertió las *Bucólicas* y parte de las *Geórgicas* a un castellano admirable, fuente de toda nuestra poesía lírica. Escribe en alguna parte de sus *Complementarios* Antonio Machado que admira a Virgilio sobre todo por haber incluido entre sus versos los de otros autores, sin tomarse la molestia de citarlos. Lo mismo cabría afirmar de la traducción de Fray Luis. A veces Fray Luis no se ha tomado siquiera la molestia de mirar el original. Dice de pronto: «La grulla luego alzando el vuelo / como el vapor del valle se levanta». Si acudiéramos al latín en busca de tan inigualable vuelo, quedaríamos todos defraudados, incluido Virgilio.

Saber a medias.

Las *Bucólicas* y las *Geórgicas* tienen su historia, sus fechas y sus nombres, sus mecenas y fuentes. Dioses, ninfas, leyendas que hoy nos pillan lejos. No hace mucho, paseando entre las ruinas idílicas de Villa Adriana, en Tívoli, vino el pintor Ramón Gaya a sacarnos de dudas sobre una complicada genealogía mitológica: «Esas cosas hay que saberlas a medias».

Lo mismo aquí. No importa que aparezcan en las *Bucólicas*, mezclados hombres y dioses, verdad y fábula. No importa siquiera que en las *Geórgicas* se hable de «esas potrancas que sin coito alguno, quedan preñadas por el viento». Dice a continuación Virgilio:

«Causa maravilla decirlo»¹⁰⁸. Y maravilla nos causa a nosotros oírsele. La erudición, como la ciencia, siempre mejor a medias. Los detalles exactos no le interesaban ni a Stendhal. Bástenos saber que fueron escritos hace 2.000 años, que uno significa *pastorales* y que el otro, que Josep Pla sabía de memoria, es un tratado de agricultura, casi uno de aquellos mínimos calendarios zaragozanos de color pimentón que aún se venden en nuestras ferias.

¿Qué quedaría si a estos libros se les quitara la erudición, la ciencia? La poesía. Nos queda la poesía irreductible, grande como el primer día en que fue escrita. Tiene uno siempre al leerlos, al releerlos, la impresión de mirar una de esas pinturas inagotables de Brueghel, portento y miniatura de caminos y gentes, de mieses y segadores, de animales y frutos, pinturas en las que se oyen «enjambres que suenan y adormecen», panoramas en cuyas ramas se posan las músicas y las aves.

Los dioses lo son porque pusieron nombres a las cosas. Los clásicos les pusieron adjetivos. ¡Qué invariables adjetivos los de Virgilio, cuánto poder para nombrar el mundo, cuánta poesía!: «los árboles veleros»; «los aires voladores»; «hierba más blanda que el sueño»; «las semillas del fuego». «Las fatigas de la luna» nos dice el poeta para hablarnos de sus fases o «llenar los cubos nevados del ordeño», al mirar la espuma de la herrada.

«Afortunado», insiste Virgilio, «el que ha podido conocer las causas de los fenómenos y los dioses del campo, pues no conoce las leyes del hierro, la locura del foro ni los archivos públicos.»¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Et saepe sine ullis coniugiis uento grauidae (mirabile dictu) (Verg. G.3,274-275).*

¹⁰⁹ *Fortunatus et ille deos qui nouit agrestis/ Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores./ illum non populi fascēs, non purpura regum/ flexit et infidos agitans discordia fratres,/ aut coniurato descendens Dacus ab*

Son, es cierto, libros destartados, sin orden ni concierto. Los dos son ingenuos y sencillos. Los dos, un pozo pequeño y de venero limpio. Es decir, libros fuera del mundo. Por eso siguen teniendo unos cuantos lectores. No muchos. Sí lo bastante quijotesco como para saber que Virgilio tenía razón al decir: «Alaba las fincas grandes; cultiva la pequeña». Con un consejo así nadie se hace rico ni moderno. Feliz, como pensó serlo el pastor Quijotiz, quizá, aunque para desbaratar ese sueño siempre tenemos a mano la cordura y la muerte.”

¿No invita un texto como este a sumergirse en los versos de Virgilio? La literatura y la erudición antigua, convertida en una curiosa forma de poesía, se dan la mano en estas líneas, como volveremos a ver cuando hablemos acerca de Vitruvio y de Plinio. Resulta sugestiva, por lo demás, la alusión a los bucólicos paisajes de Brueghel, que enriquece la serie de sugerencias pictóricas que iremos viendo en relación con la literatura latina. La lectura de las *Bucólicas* y, en especial, de las *Geórgicas* se convierte, más que en un ejercicio intelectual, en una actitud vital. Nada mejor que terminar este capítulo releendo esas líneas de *Los Complementarios* que Antonio Machado dedica a Virgilio:

“*Virgilio*. Si me obligaran a elegir un poeta, elegiría a Virgilio. ¿Por sus Églogas? No. ¿Por sus Geórgicas? No. ¿Por su Eneida? No.

1º Porque dio asilo en sus poemas a muchos versos bellos de otros poetas, sin tomarse el trabajo de desfigurarlos.

2º Porque quiso destruir su Eneida ¡tan maravillosa!

Histro,/ non res Romanae perituraque regna; neque ille/ aut doluit miserans inopem aut invidit habenti./ quos rami fructus, quos ipsa uolentia rura/ sponte tulere sua, carpsit, nec ferrea iura/ insanumque forum aut populi tabularia uidit (Verg. G.2,493-502).

3º Por su gran amor a la naturaleza.
4º Por su gran amor a los libros.”¹¹⁰

¹¹⁰ Antonio Machado, *Los Complementarios*, edición crítica por Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus, 1971, p.34 de la transcripción y 14R del cuaderno de Machado.

7. HORACIO. EL POETA Y LA VIDA

7.1.-*Carpe diem* (A.France). 7.2.-Un gran romano (C.P.Cavafis). 7.3.-Elogio de un viejo libro de Horacio (M.Menéndez Pelayo). 7.4.-Creación literaria y *Ars Poetica* (J.J.Arreola)

Pocas veces tenemos la ocasión de asistir a una fusión tan sutil entre vida y obra como con el poeta Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.). Así lo siente sin lugar a dudas el escritor francés Anatole France (1844-1924), en cuya novela *Le crime de Silvestre Bonnard*¹¹¹ aparece, aprovechando una estancia en Nápoles, este pasaje alusivo al *carpe diem* Horaciano:

7.1.-*Carpe diem*

“Viven (*sc.* los napolitanos) a un tiempo con todos los sentidos, y, filósofos por naturaleza, comprenden sus deseos y la brevedad de la vida. Me acerco a una taberna muy bien alumbrada, y leo en la puerta este cuarteto en dialecto napolitano:

Amice, alliegre magnammo, e bevimmo;

¹¹¹ *El crimen de un académico*, trad.de Luis Ruiz Contreras, Barcelona, Orbis, 1986.

Nfin che n'ce stace noglio a la lucerna:
Chi sa s'a l'autro munno n'ce vedimmo?
Chi sa s'a l'autro munno, n'ce taverna?

(Comed, bebed, alegres, sin medida;
con el aceite brilla la linterna.
¿Nos veremos acaso en la otra vida?
En la otra vida, ¿habrá alguna taberna?)

Horacio les daba consejos semejantes a sus amigos. Tú los recibiste, Póstumo; tú los escuchaste, Leucónoe, hermosa insurrecta que deseabas conocer los secretos de lo porvenir. Aquel futuro es para nosotros el pasado, y lo conocemos. En realidad, hiciste mal en atormentarte por tan poco, y tu amigo demostró ser un hombre de buen sentido cuando te aconsejaba que fueras prudente y filtrases los vinos griegos. *Sapias, uina liques*¹¹². De este modo, una tierra hermosa y un cielo puro aconsejan las tranquilas voluptuosidades; pero hay almas atormentadas por un sublime descontento: son las más nobles. Tú fuiste una de ellas, Leucónoe; yo saludo respetuoso tu sombra melancólica aparecida en el ocaso de mi vida y en una ciudad donde resplandeció tu belleza. Las almas semejantes a la tuya que aparecieron en la cristiandad fueron almas de santas, y sus milagros llenan *La leyenda dorada*¹¹³. Tu amigo Horacio ha dejado una posteridad menos generosa, y reconozco a

¹¹² *sapias, uina liques, et spatio breui / spem longam reseces* (...) (Hor. *Carm.* 1, 11, 6-7).

¹¹³ Se trata de la obra de Jacobo de Vorágine, a la que volveremos en el capítulo 18. Queremos contrastar, asimismo, y sin mayor comentario, estas palabras que dedica el autor francés a Leucónoe con las siguientes de Vicente Cristóbal (“Entre el placer y la virtud”, *ABC literario*, 27-XI-92): “La Leucónoe del poema es, sin duda, personaje y nombre inventado por el propio poeta para tener así un fingido oyente de sus reflexiones. Y a dicho coyuntural álter ego, entretenido en horóscopos y averiguaciones inútiles, falto de cordura, se le llama no en vano «mente ingenua», pues eso es lo que en griego significa Leucónoe.”

uno de sus descendientes en la persona del tabernero poeta que en este momento llena de vino los vasos a la sombra de su muestra epicúrea.” (pp.33-34)

Esta admiración por un poeta tan vital llega hasta el mismo Cavafis, a pesar de ser tan poco amigo, como hemos visto en el caso de Terencio, de los autores bárbaros, es decir, de los que escriben en latín. Véase este elogioso poema (dentro del grupo de sus “poemas proscritos”) a nuestro poeta, evocando precisamente su vida en Atenas:

7.2.-Un gran romano

“HORACIO EN ATENAS (1899)

En la mansión de la hetera Lea,
donde se juntan la elegancia, la riqueza y el mullido lecho,
conversa un joven con jazmines en las manos.
Ornan sus dedos muchas piedras,

lleva un manto de seda blanca
con rojos bordados orientales.
Su lengua es ática y pura,
mas un ligero acento en su fonética

delata al Tíber y al Lacio,
el joven confiesa su amor
y en silencio lo escucha la ateniense

a su locuaz amante Horacio.
Y con asombro descubre nuevos universos de Belleza

en la Pasión de este gran Romano.”¹¹⁴

Con razón dice el autor de *Horacio en España*, el polígrafo santanderino Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), tan amigo, por contra, de la latinidad frente a otra manifestación de la cultura, que Horacio es el poeta “por quien al Lacio el ateniense envidia” en su emotivo poema titulado “Epístola a Horacio”, que da buena cuenta de un aspecto que, a pesar de su importancia, todavía no hemos abordado conscientemente en nuestro libro, como es la relación entre el amor a los libros y las letras clásicas¹¹⁵, en este caso a las latinas:

7.3.-Elogio de un viejo libro de Horacio

“Yo guardo con amor un libro viejo,
De mal papel y tipos revesados,
Vestido de rugoso pergamino;
En sus hojas doquier, por vario modo,
De diez generaciones escolares
A la censoria férula sujetas,
Vese la dura huella señalada (...)
Y ese libro es el tuyo, ¡oh gran maestro!
Más no en tersa edición rica y suntuosa.
No salió de las prensas de Plantino,
Ni Aldo Manucio le engendró en Venecia,
Ni Estéfanos, Bodonis o Elzevirios
Le dieron sus hermosos caracteres.
Nació en pobres pañales: allá en Huesca

¹¹⁴ *Poesía Completa...*, p.283.

¹¹⁵ Manuel Sánchez Mariana, *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Madrid, Ollero & Ramos, 1993, pp.94-99.

Famélico impresor meció su cuna:
Ad usum scholarum destinóle
El rector de la estúpida oficina,
Y corrió por los bancos de la escuela,
Ajado y roto, polvoroso y sucio,
El tesoro de gracias y donaires
Por quien al Lacio el ateniense envidia (...)”¹¹⁶

Si bien la bibliofilia, o el amor por los libros bellos, está íntimamente unida al gusto por los clásicos, el poema de Menéndez Pelayo se caracteriza por rendir homenaje a una pobre edición de Horacio, sublimando, de esta forma, el profundo amor al libro y al contenido que éste encierra, asunto sobre el que versa el resto del poema, y que no es otro que el mundo horaciano. De la “Epístola a Horacio” pasamos ahora a la “Epístola a los Pisones”, a la que ya el mismo Menéndez Pelayo alude: “Y aprender los preceptos soberanos / Que dictaste festivo a los Pisones”. No podíamos dejar de tratar aquí acerca de Horacio como crítico literario, concretamente como el autor del “*Ars Poetica*” o “*Epistula ad Pisones*” y, aún más en particular, centrándonos en la metáfora literaria parto de los montes, que aparece convertida en el motivo de un cuento del escritor mexicano Juan José Arreola (1918), para hablar precisamente acerca de la angustia del creador literario. Pero es conveniente que primero recordemos el texto horaciano (Hor.*Ars.*136-157):

nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim:
“fortunam Priami cantabo et nobile bellum.”
quid dignum tanto feret hic promissor hiatus?
parturient montes, nascetur ridiculus mus.

¹¹⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica VI (Horacio)*, Santander, Aldus, 1951, pp.31-36.

quanto rectius hic quid nil molitur inepte:
 “dic mihi, Musa, uirum, captae post tempora Troiae
 qui mores hominum multorum uidit et urbis.”
 non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
 cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
 Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdis.
 nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
 nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo:
 semper ad euentum festinat et in medias res
 non secus ac notas auditorem rapit, et quae
 desperat tractata nitescere posse, relinquit,
 atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet,
 primo ne medium, medio ne discrepet inum.
 tu quid ego et populus mecum desideret audi:
 si plosoris eges aulaea manentis et usque
 sessuri donec cantor “uos plaudite” dicat,
 aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores,
 mobilibusque decor naturis dandus et annis (...) ¹¹⁷

¹¹⁷ En traducción de Alfonso Cuatrecasas (Horacio, *Poesías completas*, Barcelona, Planeta, 1986, pp.337-338):

“Tampoco deberás comenzar como antaño el poeta de ciclos épicos: «Voy a cantar el destino de Príamo y la ilustre guerra...» ¿Qué cosa digna de tan sublime y enfático inicio dirá el que esto promete? Las montañas van de parto...: nace un ridículo ratoncillo. ¡Cuánto más acertado está ese otro que, comedidamente, empieza: «Háblame, oh Musa, de aquel guerrero que, tras la conquista de Troya, conoció las costumbres y las ciudades de numerosos hombres...»! No se propone originar humo de la luz, sino luz del humo para revelarnos en seguida primorosas maravillas: a Antífates, y a Escila y Caribdis, y al Cíclope. No comienza a narrar el regreso de Diomedes a partir de la muerte de Meleagro, ni la guerra de Troya a partir de los dos huevos puestos por Leda. Se encamina con presteza al desenlace y arrastra consigo al oyente al núcleo de la acción, como si ésta ya le fuese conocida, y abandona los sucesos manoseados a los que desconfía poder dar realce, y de tal forma inventa, de tal modo mezcla lo falso con lo verdadero, que lo del medio no discrepa del principio ni

Juan José Arreola nos ofrece una sorprendente recreación de este pasaje crucial de “La epístola a los Pisones”, tomando como punto de partida, precisamente, el famoso verso alusivo al parto de los montes, es decir, el referido a aquellos autores que, después de una fanfarria de promesas creativas, nos ofrecen tan sólo un paupérrimo producto literario. El título del cuento¹¹⁸ de Arreola no es otra cosa que la primera parte del verso 139 del “*Ars Poetica*”, y el resto del mismo verso aparece inmediatamente en forma de cita:

7.4.-La angustia del creador y el ratón del *Ars Poetica*

“PARTURIENT MONTES

...*nascetur ridiculus mus* HORACIO, *Ad Pisones*, 139

Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes. En todas partes me han pedido que la refiera, dando muestras de una expectación que rebasa con mucho el interés de semejante historia. Con toda honestidad, una y otra vez remití la curiosidad del público a los textos clásicos¹¹⁹ y a las ediciones de moda. Pero nadie se quedó

el final de lo de en medio.

Escucha lo que deseo yo y, conmigo, el pueblo: si necesitas un público que te aplauda, que aguarde el telón y dispuesto a permanecer sentado hasta que el cantor diga «aplaudid», tendrás que observar los hábitos de cada edad y dar a los caracteres, que varían con los años, los rasgos que les convienen.”

¹¹⁸ “Parturient montes”, en *Confabulario definitivo*, ed. de Carmen de Mora, Madrid, Cátedra, 1986, pp.65-67.

¹¹⁹ Junto con los versos del *Ars Poetica* ya referidos, tenemos que recordar también la fábula de Fedro (Phaed.4,23):

contento: todos querían oírla de mis labios. (...) Ayer fui asaltado en plena calle por un grupo de resentidos. Cerrándome el paso en todas direcciones, me pidieron a gritos el principio del cuento. (...) Abrumado y sin salida, haciendo un total acopio de energía, me propuse acabar con mi prestigio de narrador. Y he aquí el resultado. Con una voz falseada por la emoción, trepado en un banquillo de agente de tránsito que alguien me puso debajo de los pies, comienzo a declamar las palabras de siempre, con los ademanes de costumbre¹²⁰: «En medio de terremotos y explosiones, con grandiosas señales de dolor, desarraigando los árboles y desgajando las rocas, se aproxima un gigante advenimiento. ¿Va a nacer un volcán? ¿Un río de fuego? ¿Se alzarán en el horizonte una nueva y sumergida estrella? Señoras y señores: ¡Las montañas están de parto!».

El estupor y la vergüenza ahogan mis palabras. Durante varios segundos prosigo el discurso a base de pura pantomima, como un director frente a la orquesta enmudecida. El fracaso es tan

Mons Parturiens
Magna me iactes, sed praestes

Mons parturibat, gemitus inmanes ciens,
eratque in terris maxima exspectatio.
At ille murem peperit. Hoc scriptum est tibi,
qui, magna cum minaris, extricas nihil.

En versión anónima de 1799 recogida por Menéndez Pelayo (*Bibliografía...*, tomo III, p.342), el texto es como sigue: “Un monte de parto estaba, / Terribles gemidos dando, / Al mundo todo asombrando. / Grande cosa se esperaba. / En tan grande espectación / Al cabo parió un ratón. / Esto va a ti, satisfecho / Que con tus vanas promesas / Intentas grandes empresas, / Y nada haces de provecho.”

¹²⁰ Recuérdense los versos 136-137 de Horacio ya citados:

nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim:
“fortunam Priami cantabo et nobile bellum”.

real y evidente, que algunas personas se conmueven. «¡Bravo!», oigo que gritan por allí animándome a llenar la laguna. Instintivamente me llevo las manos a la cabeza y la aprieto con todas mis fuerzas, queriendo apresurar el fin del relato. Los espectadores han adivinado que se trata del ratón legendario, pero simulan una ansiedad enfermiza¹²¹. En torno a mí siento palpar un solo corazón.

Yo conozco las reglas del juego, y en el fondo no me gusta defraudar a nadie con una salida de prestidigitador¹²². Bruscamente me olvido de todo. De lo que aprendí en la escuela y de lo que he leído en los libros. Mi mente está en blanco. De buena fe y a mano limpia, me pongo a perseguir al ratón. Por primera vez se produce un silencio respetuoso. Apenas si algunos asistentes participan en voz baja a los recién llegados, ciertos antecedentes del drama. Yo estoy realmente en trance y me busco por todas partes del desenlace, como un hombre que ha perdido la razón¹²³ (...)

En el último instante, mi sonrisa de alivio detiene a los que sin duda pensaban en lincharme. Aquí, bajo el brazo izquierdo, en el hueco de la axila, hay un leve calor de nido... Algo aquí se anima y se remueve... Suavemente, dejo caer el brazo a lo largo del cuerpo, con la mano encogida como una cuchara. Y el milagro se

¹²¹ La prisa del narrador por aligerar el relato y su conciencia de que el argumento es conocido por el auditorio puede guardar relación con los versos 147-150 del *Arr*:

*nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo:
semper ad euentum festinat et in medias res
non secus ac notas auditores rapit, et quae
desperat tractata nitescere posse, relinquit.*

¹²² Asimismo, podríamos poner esta frase en relación con los versos 143-144:

*non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat.*

¹²³ Recuértese el verso 148: *semper ad euentum festinat*.

produce. Por el túnel de la manga desciende una tierna migaja de vida. Levanto el brazo y extendiendo la palma triunfal.

Suspiro, y la multitud suspira conmigo. Sin darme cuenta, yo mismo doy la señal del aplauso y la ovación no se hace esperar. Rápidamente se organiza un desfile asombroso ante el ratón recién nacido (...)

Las mujeres temen casi siempre a esta clase de roedores. Pero aquella cuyo rostro resplandeció entre todos, se aproxima y reclama con timidez el entrañable fruto de fantasía. Halagado a más no poder, yo se lo dedico inmediatamente, y mi confusión no tiene límites cuando se lo guarda amorosa en el seno.

Al despedirse y darme las gracias, explica como puede su actitud, para que no haya malas interpretaciones. Viéndola tan turbada, la escucho con embeleso. Tiene un gato, me dice, y vive con su marido en un departamento de lujo. Sencillamente, se propone darles una pequeña sorpresa. Nadie sabe allí lo que significa un ratón.” (pp.65-66)

La profunda ironía del cuento toma al pie de la letra la metáfora de la creación poética, y el pasaje de Horacio es llevado así a sus últimas consecuencias, una vez que el ratón de la fábula, “entrañable fruto de fantasía”, termina por encarnarse en un roedor de carne y hueso, es decir, una entidad real y extralingüística. Sin embargo, el cuento no termina ahí, que sería lo esperable dentro de su originalidad. Hay, además, una mujer que pide al autor el ratón para llevarlo a su casa, donde nadie sabe “lo que *significa* un ratón”. Que el cuento termine hablando del significado de “ratón” nos invita ahora a leerlo en clave semántica, según la vieja tripartición estoica entre *significado*, *significante* y *designado*. Si volvemos al comienzo del relato, observamos que el asunto que lo abre es el rumor de que nuestro autor conoce “una nueva versión del parto de los montes”. El

asunto no es, ni mucho menos, baladí, pues esta nueva versión¹²⁴, de ser cierta, supone todo un desafío a la tradición literaria. Esta versión, en clave semántica, no es otra cosa que un nuevo *significante* de la vieja fábula, que es lo que entraña realmente la dificultad. Sin embargo, la nueva versión termina siendo la representación primigenia de la propia fábula: el autor se convierte en el monte parturiento y da a luz al ratón legendario, es decir, se convierte en la fábula en sí, que no es otra cosa que el *designado* al que se refieren todas las versiones posibles. Podemos entender que la imposibilidad de crear nuevos *significantes* (o versiones) desemboca en el motivo primigenio que dio lugar a la fábula, el ratón legendario (el *designado*), lo que nos devuelve, en definitiva, al *significado* básico de las cosas, en este caso del “ratón”, su significado y la palabra que lo designa. Estamos, en resumidas cuentas, ante una suerte de involución de la propia tradición literaria, ya que no es posible superarla, sino volver al principio:

	SIGNIFICANTE	DESIGNADO	SIGNIFICADO
FABULA			
	Nueva versión de la fábula.	El asunto de la fábula en sí, que da lugar al:	
PALABRA		Ratón de carne y hueso.	El significado de la palabra “ratón”.

La angustia del creador de este relato nos recuerda las palabras de Harold Bloom cuando nos dice que “el poeta moderno (...) es el heredero de una melancolía engendrada en la mente de la Ilustración por su escepticismo con respecto a su propia herencia de riquezas imaginativas

¹²⁴ Véase más adelante, en el capítulo dedicado a Fedro, las características que atribuye Gérard Genette al género de la fábula, siempre susceptible de ser transformado y recreado.

tanto de los antiguos como de los maestros del Renacimiento'¹²⁵, en otras palabras, *difficile est proprie communia dicere*.

¹²⁵ Harold Bloom, *La angustia de las influencias. Una Teoría de la Poesía*, Caracas, Monte Avila editores, 1977, p.16.

8. TITO LIVIO. LA HISTORIA PARA SER LEÍDA

8.1.-Tito Livio y Asinio Polión en la biblioteca (R.Graves). 8.2.-Una heroica leyenda (R.Graves)

Pocas veces aparecen los historiadores romanos, tan a menudo fuente anónima, insertos como tales historiadores en una ficción literaria. Los papeles estelares quedan reservados para los poetas como Catulo, o algún que otro filósofo, como Séneca. Los historiadores y eruditos en general se ven relegados, en el mejor de los casos, a notas marginales (“paratextos”, en la terminología de Genette), a modo de apoyo o justificación de una ficción novelesca que quiere investirse de seriedad o de verosimilitud histórica. Pero este no es, sin embargo, el caso del historiador paduano Tito Livio (64 o 59 a.C.-17 p.C.), el autor de la monumental historia de Roma titulada *Ab Vrbe Condita*, a quien podemos ver recreado como personaje del conocidísimo *Yo Claudio*¹²⁶, del poeta y narrador británico Robert Graves (1895-1985). Graves es “un erudito de capacidades insólitas”, en palabras del hispanista Ian Gibson, quien, a su vez, habla así también de la formación clásica del escritor: “Sus colegios ingleses, si le llenaron de odio por la clase dirigente del país, le habían brindado, en contrapartida, la posibilidad de aprender, con maestros

¹²⁶ *Yo Claudio*, trad. de Floreal Mazía, Madrid, Alianza, 1980.

excepcionales, latín y griego, y, como para muchos ingleses, el conocimiento de aquellas literaturas le mostró que había una alternativa real al cristianismo puritano que había entristecido su infancia y adolescencia”¹²⁷. Son variados los autores griegos y latinos que aparecen citados en la novela de Graves, escrita mucho antes, por cierto, de que la novela histórica alcanzara la fama editorial de que goza en nuestros días, pero ningún autor es merecedor del trato que recibe Tito Livio, aunque, como veremos, no es del todo positivo. Hay dos ocasiones fundamentales en que Graves nos habla a través del emperador Claudio acerca del historiador: la primera vez que lo conoce, y un encuentro casual en la biblioteca. En la primera, Claudio, como aprendiz de historiador, nos cuenta que está leyendo a instancias de su preceptor Atenodoro los libros publicados hasta el momento del *Ab Urbe Condita*:

8.1.-La admiración por Tito Livio

“Fue el quien primero me interesó por la historia. Tenía ejemplares de los primeros veinte volúmenes de la historia de Roma por Livio, que me dio a leer como ejemplo de redacción lúcida y agradable. Los relatos de Livio me encantaron, y Atenodoro me prometió que en cuanto hubiese dominado mi tartamudeo, me presentaría al propio Livio, que era amigo suyo. Cumplió con su palabra. Seis meses más tarde me llevó a la biblioteca de Apolo y me presentó a un hombre barbudo y encorvado, de unos sesenta años de edad, tez amarillenta, mirada alegre y forma precisa de hablar, quien me saludó con cordialidad como al hijo del padre a quien tanto había admirado. En esa época Livio no estaba siquiera en la mitad de su historia, que cuando fuese completada tendría ciento cincuenta volúmenes y abarcaría

¹²⁷ *Diario 16* (6-XII-85).

desde los más remotos tiempos legendarios hasta la muerte de mi padre, ocurrida doce años antes. En esa fecha comenzó a publicar su obra, a razón de cinco volúmenes por año, y ahora había llegado al momento en que nacía Julio César. Livio me felicitó por tener a Atenodoro como preceptor. Este dijo que yo le compensaba con creces los esfuerzos que me dedicaba; y luego yo le hablé a Livio del placer que había encontrado en la lectura de sus libros, desde que Atenodoro me los recomendó como modelos de redacción. Todos se sintieron satisfechos, en especial Livio:

-¡Cómo! ¿Tú también quieres ser historiador, joven? -me preguntó.

-Me gustaría ser digno de ese honorable nombre -contesté si bien nunca había considerado el asunto con seriedad. Entonces él me sugirió que escribiese una biografía de mi padre, y se ofreció a ayudarme haciéndome conocer las fuentes históricas más dignas de confianza. Yo me sentí muy halagado, y decidí comenzar el libro al día siguiente. Pero Livio dijo que escribir era la última tarea del historiador: primero tenía que reunir los materiales y aguzar su pluma. Atenodoro me prestaría su pequeño cortaplumas, bromeó.” (pp.84-85)

Es notable el hecho de que Tito Livio aparezca en la novela en calidad de personaje, pero sin perder su cualidad esencial de historiador. De ello da cuenta la circunstancia de que Livio entre en la ficción literaria merced a la admiración que siente el joven Claudio por su obra histórica, que ha conocido gracias a este nuevo y erudito preceptor, Atenodoro, tan distinto al férreo y tirano descendiente de Catón el Censor que había estado antes al cuidado de su instrucción:

“He escrito sobre el viejo Catón más de lo que pensaba hacer, pero viene muy al caso. En mis pensamientos él está unido a

la ruina de Roma, de la cual fue tan responsable como los hombres cuya «poco varonil opulencia -dijo- había enervado al Estado», y a los recuerdos de mi desdichada infancia bajo ese mulatero que era el hijo de su tataranieto. Ya soy un anciano y mi preceptor murió hace cincuenta años, pero mi corazón todavía se llena de indignación y odio cuando pienso en él.” (p.79)

Tampoco se olvida Graves de que Livio es un historiador cuando alude en el texto arriba citado a dos asuntos propios de su obra histórica: de un lado, al delicado problema de la elaboración de sus libros agrupados en las conocidas péntadas y, de otro lado, al también delicado asunto de las fuentes de Livio y su método historiográfico, aunque sin ningún ánimo de crítica. Esta admiración de infancia del pequeño Claudio por el gran historiador de Roma se verá, sin embargo, matizada en el segundo pasaje de la novela donde vuelve a hacer su aparición Tito Livio, en el capítulo noveno, y ahora acompañado de Gayo Asinio Polión, que fue orador, poeta y cónsul, dedicándose también, ya al final de su vida, a la historia. Naturalmente, el que su aparición literaria tuviera lugar en una biblioteca resultaba casi inevitable, pues es un lugar acorde con el tono erudito que va a cobrar la conversación. A la entrada de éstos, Claudio se encuentra leyendo un volumen de Polión:

8.2.-Tito Livio y Asinio Polión en la biblioteca

“Me encontraba leyendo en la biblioteca Apolo cuando llegaron Livio y un anciano pequeño y vivaz, con la túnica de senador. (...) Entonces Livio me vio.

-Hola, amigo mío, ¿cómo te va? ¿Conoces al famoso Asinio Polión?

Los saludé, y Polión dijo:

-Qué lees, muchacho? Basura, supongo, por la forma

avergonzada en que lo ocultas. Los jóvenes de ahora no leen más que basura. -Se volvió hacia Livio:- Te apuesto diez piezas de oro a que es algún desdichado *Arte de amar* o alguna tontería pastoral de la Arcadia, o algo así.

-Acepto la apuesta -respondió Livio-. El joven Claudio no es de esos. ¿Y bien, Claudio, cuál de los dos gana?

-Me alegra decirte, señor, que pierdes tú -le dije, tartamudeando, a Polión.

Este me miró, colérico y ceñudo.

-¿Cómo dices? Te alegras de que *pierda*, ¿eh? ¿Esa es la forma correcta de hablarle a un anciano como yo, y, por añadidura, a un senador?

-Lo dije con todo respeto -repliqué-. Me alegro de que hayas perdido. No me gusta oír llamar basura a este libro. Es tu propia historia de las guerras civiles y, si se me permite la osadía de elogiarlo, un libro muy bueno en verdad.

El rostro de Polión cambió. Ahogó una risita, se mostró resplandeciente y extrajo de su bolso, para entregar las monedas a Livio. Este, con quien parecía en términos de amistosa animosidad -si se entiende lo que quiero decir- las rechazó con insistencia entre seria y burlona.

-Mi querido Polión, no podría aceptar el dinero. Tenías mucha razón. Estos jóvenes de hoy leen las cosas más espantosas. Ni una palabra más, por favor. Admito que he perdido la apuesta. Aquí tienes mis diez piezas de oro, y me alegro de pagarlas.

Polión recurrió a mí.

-Y bien... no sé quién eres, pero pareces un joven juicioso... ¿Has leído la obra de nuestro amigo Livio? Dime: ¿no es por lo menos un trabajo más malo que el mío?

Sonreí.

-Bueno, por lo menos es más fácil de leer.

-Más fácil, ¿eh? ¿Qué quiere decir eso?

-Hace que la gente de la antigua Roma hable y se comporte como si viviera ahora.

Polión se mostró encantado.

-Confiesa, Livio, que te ha encontrado el punto débil. Adjudicas a los romanos de hace siete siglos motivos, costumbres y lenguaje imposiblemente modernos. Sí, por cierto, que es legible, pero no es historia.” (pp.133-134)

Lo primero que tenemos que destacar es la gracia literaria del pasaje para tratar un asunto tan propio de la literatura latina, como es el de la tantas veces comentada *pataunitas* de Tito Livio, es decir, sus peculiaridades provincianas, que precisamente le achacaba Asinio Polión en son de burla. Ya un poco más adelante, aprovechará asimismo Graves para explicar al lector la figura de Asinio Polión como mecenas de Virgilio y Horacio, además de sus propias excelencias como orador, tragediógrafo y, sobre todo, historiador. El juicio de Claudio acerca de Tito Livio ha cambiado sensiblemente, pues ha conocido la obra historiográfica de Polión, más rigurosa, según parece, que la de Livio. Nos parece notable el tono erudito, no corriente en todas las novelas denominadas “históricas” de nuestros días, y creemos, ciertamente, que la razón asistía a Robert Graves al defenderse en estos términos de sus críticos en su nueva novela *Claudio el dios y su esposa Mesalina*¹²⁸: “Algunos críticos de *Yo, Claudio*, el volumen introductorio de *Claudio el Dios*, sugirieron que al escribirlo no había hecho más que consultar *Los anales* de Tácito y los *Doce Césares* de Suetonio, uniéndolos luego y ampliando el resultado con mi propia «imaginación vigorosa». Esto no fue así, y tampoco lo es en este volumen”. En esta nueva novela la erudición sigue aflorando, a tenor de lo que vemos en un pasaje que trata de la calidad literaria de Virgilio frente a Ennio (véase en la Introducción), o un texto acerca de la reforma del

¹²⁸ Trad. de Floreal Mazía, Barcelona, Orbis, 1988, p.8.

alfabeto llevada a cabo por Claudio. El juicio histórico y literario sobre Tito Livio vuelve a aparecer, pero ahora ya no es un Livio de carne y hueso, sino un texto citado (se trata del pasaje 41 procedente del libro V), y la valoración acerca del historiador viene expresada por parte de un Claudio adulto que recuerda su lectura de Livio en la infancia:

8.3.-Una bella leyenda

“Hacía tiempo que sospechaba de la veracidad de algunas de las heroicas leyendas de la antigua Roma que relataba el historiador Livio. Y al enterarme de esta escena del Senado comencé incluso a tener dudas en cuanto a mi pasaje favorito, el que describe la fortaleza de espíritu de los senadores antiguos, después del desastre del río Alia, cuando los celtas avanzaban sobre la ciudad y había desaparecido toda esperanza de defender las murallas. Livio narra que los jóvenes de edad militar, con sus esposas e hijos, se retiraron a la ciudadela, después de acumular armas y provisiones, y resolvieron defenderse allí hasta el último momento, pero los ancianos, que sólo podían ser un estorbo para los asediados, se quedaron a esperar la muerte, ataviados con sus túnicas senatoriales y sentados en sus sillones, en los pórticos de sus casas, con las varas de marfil, símbolos de su condición, firmemente aferradas. Cuando yo era un niño, el anciano Atenodoro me hizo memorizar todo esto, y jamás lo he olvidado:

«Los salones de los patricios permanecían abiertos de par en par, y los invasores contemplaron con sentimientos de verdadero respeto a las figuras sentadas en los pórticos, impresionados no sólo por la sobrehumana magnificencia de su atavío y adornos, sino también por su majestuoso porte y la serena expresión de sus facciones: parecían dioses.»

De modo que se quedaron paralizados ante tantas estatuas divinas, hasta que, según dice la leyenda, uno de ellos comenzó a acariciar suavemente la barba de un patricio, de nombre Marco Papirio -en aquella época las barbas se llevaban universalmente largas -, quien se puso de pie y le golpeó en la cabeza con su vara de marfil. La admiración dejó paso a la pasión, y Marco Papirio fue el primer patricio en encontrar la muerte. Los demás fueron diezmados mientras continuaban sentados en sus sillas».

Desde luego, Livio era un magnífico escritor. Escribía para convencer a los hombres de la importancia de la virtud, y utilizaba para ello sus inspiradores aunque poco históricos relatos de la grandeza de Roma en épocas pasadas. Pero no, no había tenido un gran éxito en sus persuasiones, reflexioné.” (pp.90-91)

Claudio, recordemos que también historiador, sigue manteniendo la misma posición ambivalente en lo que respecta a su juicio sobre Livio, pues le gusta leerlo, pero no lo considera, en definitiva, un buen historiador. Ha habido, pues, una evolución acerca de la prosa de Livio a lo largo de los pasajes citados: desde el primero, donde no cabía más que la admiración, fruto de los consejos de un buen preceptor de letras, pasando por el segundo, donde el conocimiento de nuevos historiadores (Asinio Polión) hace matizar a Claudio su entusiasmo, hasta llegar a este último pasaje, una fría mirada de madurez acerca de las lecturas de infancia.

9. OVIDIO. EL CLÁSICO COTIDIANO

9.1.-Ideologías opuestas en *Las Metamorfosis* (I.Calvino). 9.2.-Ovidio se metamorfosea en mariposa (A.Tabucchi)

Hemos calificado al poeta Publio Ovidio Nasón (43 a.C. - ca. 17 p.C.) de “clásico cotidiano” inspirándonos en Italo Calvino, quien caracteriza al autor de *Las Metamorfosis* de esta manera frente a la condición de “clásico por excelencia” que veíamos, según T.S.Eliot, para Virgilio. Las consideraciones acerca de lo que es un autor clásico para Calvino, especialmente en lo que concierne a Ovidio, ocuparán la primera parte de este capítulo. Después pasaremos a la figura de Ovidio como poeta del destierro, uno de los aspectos, asimismo, más sugerentes de la literatura latina. Para ambos asuntos, Ovidio como “clásico cotidiano” y Ovidio como poeta del destierro, hemos seleccionado dos textos: el primero es un ensayo de Italo Calvino, y el segundo una reciente recreación literaria del también italiano Antonio Tabucchi.

La idea de “clásico” para Calvino está íntimamente relacionada con la especial relación que el autor italiano mantiene con los autores así llamados, y que no es otra que una relación de familiaridad cotidiana que se aleja llamativamente de la que defiende T.S.Eliot para Virgilio y la *Eneida*. Vamos a entresacar unas ilustrativas líneas de un lúcido artículo de

Nora Catelli¹²⁹ donde se nos habla en los siguientes términos acerca de Calvino y los clásicos:

“A diferencia de los románticos, Baudelaire, Borges, o T.S.Eliot, Calvino no es un legislador; en la formación de ese marco tripartito (gusto, crítica y tradición) existe una carga de azar mayor que en la de aquellos. Digamos que a los otros, en su mayoría, podemos pensarlos como poderosos agentes de la lucha agonista por la originalidad suprema, según la imagina Harold Bloom. Pero no a Calvino. Aunque los términos de su lucha por la autodefinición en el campo de sus gustos, en el de la teoría, o en el de la tradición hayan sido similares a los de los genios, la intensidad de las respuestas que propuso no pudiesen compararse con la contundencia de los fundadores (o liquidadores) antes mencionados.” (p.115)

De esta forma, la actitud de Calvino se vuelve relajada, no pone coto al canon, sino que lo imagina amplio, convertido en la metáfora de una gran biblioteca a la que podemos acudir siempre que queramos¹³⁰. En

¹²⁹ “Calvino o la biblioteca como educador”, *Archipiélago* 22, 1995, pp.114-119.

¹³⁰ “Finalmente, Calvino propone todo lo contrario de lo que practica Kermode (un saber universitario renovado) o de lo que sugiere Barthes (la defensa de lo nuevo y el estrechamiento del canon). Para no agotarse en la repetición que bloquea el acceso a los clásicos, ni verse obligado a adelgazar y empobrecer la tradición, convierte toda la variedad de los clásicos en una biblioteca. Lo que hace Calvino es disponer de los textos, opinar sobre ellos, *como si* lo hiciese sin mediación, reproduciendo al azar algunos de los variados problemas que le plantean. Para ello, convierte a los clásicos en fuente de equilibrio: en manantial del inagotable gusto de un sobreviviente del humanismo. No constituyen para él la sede de la lejanísima jerarquía virgiliana, ni, al revés, lo rechazable porque enmascaren la institución muerta de la tradición (como en Barthes). Son un archivo del gusto literario, tomado esto en el sentido más *serio* posible: como una forma de educación de la personalidad a través de una biblioteca. Quizá sea ésta la única forma de educación que perviva del orden antiguo y quizá constituya una forma de educación esencialmente antirromántica, en la que la interpretación queda subordinada a la

una recopilación de ensayos de Italo Calvino (1923-1985) que lleva el título general de *Por qué leer los clásicos*¹³¹, encontramos el titulado “Ovidio y la contigüidad universal”. Ovidio es presentado, en particular, como una lectura rica en sugerencias y puntos de vista que lo convierte en un clásico para ser leído. Vamos a destacar de su ensayo dedicado a Ovidio el comentario que hace acerca de la diversidad de intenciones del pasaje donde el poeta describe y recrea las escenas de dioses tejidas en los telares de Palas y de Aracne (*Metamorfosis* 6,70-128):

9.1.-Ideologías opuestas en *Las Metamorfosis*: Palas y Aracne

“En Ovidio el mito es el campo de tensión en el que estas fuerzas chocan y se equilibran. Todo depende del espíritu con el que se narra el mito: a veces los mismos dioses cuentan los mitos en los que son parte interesada como ejemplos morales para advertencia de los mortales; otras veces los mortales usan los mismos mitos cuando discuten con los dioses o los desafían, como hacen las Piérides o Aracne. O tal vez hay mitos que a los dioses les gusta oír contar y otros que prefieren que no se cuenten. Las Piérides conocen una versión de la escalada del Olimpo por los Gigantes vista por los Gigantes, y el miedo de los dioses que escapan (libro V) la cuentan después de haber desafiado a las Musas en el arte del relato, y las Musas responden con otra serie de mitos que restablecen las razones del Olimpo: después castigan a las Piérides transformándolas en urracas. El desafío a los dioses implica una intención del relato irreverente o blasfema: la tejedora Aracne desafía a Minerva en el arte del telar y representa en un

educación.” (“Calvino o la biblioteca como educador...”, pp.118-119).

¹³¹ *Por qué leer los clásicos*, trad. de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1995, pp.34-44.

tapiz los pecados de los dioses libertinos (libro VI).

La precisión técnica con que Ovidio describe el funcionamiento de los telares en el desafío puede indicarnos una posible identificación del trabajo del poeta con el tejido de un tapiz de púrpura multicolor. ¿Pero cuál? ¿El de Palas-Minerva, donde alrededor de las grandes figuras olímpicas con sus atributos tradicionales están representados en minúsculas escenas, en los cuatro ángulos de la tela, enmarcados por ramajes de olivo, cuatro castigos divinos a mortales que han desafiado a los dioses? ¿O bien el de Aracne, en el que las seducciones insidiosas de Júpiter, Neptuno y Apolo que Ovidio había ya contado por extenso reaparecen como emblemas sarcásticos entre guirnaldas de flores y festones de hiedra (no sin añadir algún detalle precioso: Europa transportada a través del mar en la grupa del toro, alzando los pies para no mojarse: «(...) *tactumque nereri / adsilientis aquae timidisque reducere plantas*¹³²»).)?

Ni uno ni otro. En el gran muestrario de mitos que es todo el poema, el mito de Palas y Aracne puede contener a su vez dos muestrarios en escala reducida orientados en direcciones ideológicas opuestas: uno para infundir sagrado temor, el otro para incitar a la irreverencia y al relativismo moral. Quien dedujera que todo el poema debe ser leído de la primera forma -dado que el desafío de Aracne es castigado cruelmente-, o de la segunda -ya que el tratamiento poético favorece a la culpable y víctima-, se equivocaría: *Las metamorfosis* quieren representar el conjunto de lo narrable transmitido por la literatura con toda la fuerza de imágenes y significados que ello implica, sin escoger -con arreglo a la ambigüedad propia del mito- entre las claves de lectura posibles. Sólo acogiendo en el poema todos los relatos y las intenciones de relatos que fluyen en todas direcciones, que se agolpan y empujan

¹³² *Met.* 6, 106-107.

para encauzarse en la ordenada serie de sus hexámetros, el autor de *Las metamorfosis* estará seguro de que no se pone al servicio de un diseño parcial sino de la multiplicidad viviente que no excluye ningún dios conocido o desconocido (...)” (pp.37-38)

Los sentidos diversos de Ovidio que tan oportunamente señala aquí Calvino lo convierten, precisamente, en clásico, y dan cuenta de su mensaje siempre renovado, fiel a una de las condiciones que, según el propio Italo Calvino, ha de tener un autor de estas características: “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”¹³³. Ovidio, en definitiva, no excluye ninguna posible interpretación de los mitos, así como Calvino tampoco prescinde de ningún posible clásico. Nótese, además, cómo Calvino hace hincapié en el carácter visual del poema, en su detallismo y en su precisión técnica, que nos hace pensar inevitablemente en el cuadro “Las hilanderas”, de Velázquez.

Pasando ahora al segundo asunto de nuestro capítulo, no supone nada nuevo decir que la figura de Ovidio en el destierro se ha convertido en un paradigma esencial para cualquier aproximación al tema del exilio en la literatura comparada, en concreto de la respuesta literaria al exilio¹³⁴. Esta circunstancia ha tenido, asimismo, una llamativa repercusión en la propia consideración literaria del propio poeta en la novela moderna. Así, en un trabajo acerca del destierro del poeta¹³⁵, el sabio historiador Jérôme

¹³³ *Por qué leer los clásicos...*, p.15.

¹³⁴ “Ovidio ha sido el paradigma de la respuesta del escritor ante el destierro y quien convierte el exilio en tema literario. También esta modalidad ovidiana se relaciona con el tratamiento del tema en la antigua literatura china, en la que el exilio es visto como peregrinación y búsqueda de un camino de regreso” (Claudio Guillén, “Introducción a la literatura comparada”, *Boletín informativo. Fundación Juan March* nº 91, Marzo, 1980, p.29). A este respecto, véase su monografía *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

¹³⁵ Jérôme Carcopino, “El destierro de Ovidio, poeta neopitagórico”, en *Contactos entre la historia y la literatura romanas*, trad. de Victorio Peral Domínguez, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp.51-52.

Carcopino nos ofrece una lúcida y sugerente observación acerca de la capacidad que una novela como *Dios ha nacido en el exilio*, de Vintila Horia, puede tener para cambiar la imagen tradicional del poeta latino:

“La notable novela de Vintila Horia, *Dios ha nacido en el exilio*, ha revelado entre nosotros a la mayoría de sus lectores un Ovidio que no esperaban.

Creían conocer en el poeta del siglo de Augusto a un diletante, a un virtuoso de la prosodia latina, al compilador alegre de 231 fábulas, cuyas fáciles narraciones insertó en los 15 libros de sus *Metamorfosis*; al infatigable improvisador de la poesía galante que se explaya en los *Amores*, *Heroidas*, *Arte amatoria* y *Remedios de amor*, y se enfrentan con un hombre muy distinto del que les evocaban más o menos vagamente los recuerdos de su formación clásica: a un alma angustiada por el misterio del destino humano, desesperadamente tenso hacia la luz de un más allá, hasta el punto de que el novelista, desembarazándose de las trabas de la cronología se atreve a aureolarle con una radiante anticipación de la esperanza cristiana.”

Carcopino disculpa incluso el riesgo de un posible anacronismo ante el hecho llamativo de que una recreación de la figura del poeta pueda ser tan influyente para modificar la consideración del autor latino, como muestra la evocadora y penetrante visión de Ovidio en el destierro ofrecida por Vintila Horia, frente a la estereotipada imagen de poeta cortesano y diletante¹³⁶. El destierro de Ovidio vuelve a ser motivo de inspiración para un reciente relato del novelista Antonio Tabucchi (1943),

¹³⁶ Precisamente, en esta imagen de Ovidio en el destierro, que ha inspirado a poetas como Pushkin o Mandelstam, se ha centrado el que creemos que es el tratamiento literario moderno más extenso sobre el poeta, la novela del escritor austríaco Christoph Ransmayr (1954), *El último mundo. Novela, con un repertorio ovidiano*, Barcelona, Seix Barral, 1988.

uno de los maestros de la literatura italiana actual, donde el poeta sueña que se metamorfosea en mariposa. El “Sueño de Publio Ovidio Nasón, poeta y cortesano”¹³⁷ nos presenta a un Ovidio convertido todo él en metáfora, dentro de una trama que nos recuerda ya desde la primera frase la metamorfosis por excelencia de la literatura del s.XX, la de Kafka:

9.2.-Ovidio se metamorfosea en mariposa

“En Tomi, a orillas del Mar Negro, una noche del 16 de enero del año 18 después de Cristo, una noche gélida y tempestuosa, Publio Ovidio Nasón, poeta y cortesano, soñó que se habían convertido en un poeta amado por el emperador. Y como tal, por milagro de los dioses, se había transformado en una inmensa mariposa.

Era una enorme mariposa, tan grande como un hombre, de majestuosas alas azules y amarillas. Y sus ojos, unos desmesurados ojos esféricos de mariposa, abarcaban todo el horizonte. (...)

Cuando llegaron a las puertas de Roma, Ovidio se levantó de los almohadones con gran esfuerzo, ayudándose con sus patas puntiagudas, rodeó su cabeza con una corona de laurel.

La multitud estaba extasiada y muchos se postraban porque creían que era una divinidad de Asia. Entonces Ovidio quiso advertirles que era Ovidio, y empezó a hablar. Pero de su boca salió un extraño zumbido, un zumbido agudísimo e insoportable que obligó a la multitud a taparse los oídos con las manos¹³⁸.

¹³⁷ Antonio Tabucchi, *Sueños de sueños seguido de Los tres últimos días de Fernando Pessoa*, trad. de Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama, 1996. “Imaginativo y sutil, fantástico y riguroso, recrea -sueña- los posibles sueños, las posibles «travesías nocturnas» de algunos personajes cenitales de la literatura y la cultura occidental, desde Ovidio y Apuleyo hasta Pessoa y García Lorca” (Miguel García-Posada, *EL PAÍS*, 8-VI-1996).

¹³⁸ “Gregorio se horrorizó al oír en cambio la suya propia (*sc.* la voz), que era la de siempre,

¿No oís mi canto?, gritaba Ovidio, ¡éste es el canto del poeta Ovidio, aquel que os enseñó el arte de amar, que habló de cortesanas y de cosméticos, de milagros y de metamorfosis! (...)

El emperador lo esperaba sentado en su trono y bebía una jarra de vino. Escuchemos qué has compuesto para mí, dijo el César.

Ovidio había compuesto un breve poema de ágiles versos afectados y placenteros para que alegraran al César. Pero ¿cómo decirlos, pensó, si su voz era tan sólo el zumbido de un insecto? Y entonces pensó en comunicar sus versos al César mediante gestos y empezó a agitar suavemente sus majestuosas alas coloreadas en una danza maravillosa y exótica. Las cortinas del palacio se agitaron, un molesto viento barrió las habitaciones y el César, con irritación, estrelló la jarra contra el suelo. El César era un hombre rudo, al que le gustaba la frugalidad y la virilidad. No podía soportar que aquel insecto indecente ejecutara delante de él aquella danza afeminada. Llamó con unas palmadas a los pretorianos y éstos acudieron.

Soldados, dijo el César, cortadle las alas. Los pretorianos desenvainaron la espada y con pericia, como si podaran un árbol, cortaron las alas de Ovidio. Las alas cayeron al suelo como si fueran suaves plumas y Ovidio comprendió que su vida finalizaba en aquel momento. Movido por una fuerza que sentía era su destino, tomó impulso y balanceándose sobre sus atroces patas salió de nuevo a la balconada del palacio. A sus pies había una multitud enfurecida que reclamaba sus restos, una multitud ávida que lo aguardaba con las manos furiosas.

Y entonces Ovidio, tambaleándose, bajó la escalera de palacio.” (pp.19-21)

pero mezclada con un penoso y estridente silbido, en el cual las palabras, al principio claras, se confundían luego y sonaban de forma tal que uno no estaba seguro de haberlas oído.” (Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. de Julio Izquierdo, Barcelona, Orbis, 1982, p.14).

El mismo poeta ha sido partícipe en su sueño de la transformación, tan cantada en sus versos, y esta vivencia de la ficción, aunque sea onírica, es una característica que hemos visto en el Lucrecio de Schwob, y que veremos, asimismo, en su Petronio. Concretamente, la metamorfosis de larva en crisálida es aludida en un texto de Ovidio (*Met.*15,372-374) que trata sobre Pitágoras (recordemos, por lo demás, que Ovidio era un poeta neopitagórico):

quaeque solent canis frondes intexere filis
agrestes tineae (res observata colonis)
ferali mutant cum papilione figuram¹³⁹

Precisamente, y como bien señala Ruiz de Elvira, se trata de la única metamorfosis, junto con la de renacuajo en rana, que viene a continuación, admitidas por la ciencia moderna¹⁴⁰. Como aclara asimismo Ruiz de Elvira en su traducción, el sugerente adjetivo “fúnebre” (*feralis*) que aparece en el verso 374 tiene su origen en la figuración como mariposa que a veces se hacía del alma al morir el cuerpo. Es posible que Tabucchi tuviera *in mente* este texto ovidiano al escribir su sueño, pero esto no nos parece tan pertinente como el hecho de que con la metamorfosis en mariposa de Ovidio está refiriéndose a la metamorfosis por excelencia y, por lo demás, al mundo literario del poeta en todo su conjunto.

Puede, no obstante, que Tabucchi haya recreado a este Ovidio convertido en mariposa mutilada mediante el moderno *spleen* de Baudelaire (1821-1867), que describe con crueldad magistral la imagen de

¹³⁹ En traducción de Antonio Ruiz de Elvira (Ovidio, *Metamorfosis*, tomo III, texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, Madrid, CSIC (Colección Alma Mater), 1994, 4ª edición, pp.181-182): “y las larvas de los campos que suelen entretejer las hojas con sus blancos hilos (cosa familiar para los labradores) canjean su figura por la de la fúnebre mariposa”.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.182.

un albatros sin alas:

“Por distraerse, a veces, suelen los marineros
Dar caza a los albatros, grandes aves del mar,
Que siguen, indolentes compañeros de viaje,
Al navío surcando los amargos abismos.

Apenas los arrojan sobre las tablas húmedas,
Estos reyes celestes, torpes y avergonzados,
Dejan penosamente arrastrando las alas,
Sus grandes alas blancas semejantes a remos.

Este alado viajero, ¡qué inútil y qué débil!
Él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!
¡Este quema su pico, sádico, con la pipa,
Aquél, mima cojeando al planeador inválido!

El Poeta es igual a este señor del nublo,
Que habita la tormenta y ríe del ballestero.
Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío,
Sus alas de gigante le impiden caminar.”¹⁴¹

¹⁴¹ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. de Antonio Martínez Sarrión, Barcelona, Orbis-Origen, 1982, p. 18.

10. FEDRO. LA FÁBULA, LA BREVITAS, Y EL CONTRATO SOCIAL

10.1.-¿Quién lee hoy fábulas? (A.Monterroso). 10.2.-La parte del león (A.Monterroso)

Parafraseando el título del primer texto que hemos seleccionado para este capítulo, podemos preguntarnos retóricamente quién no conoce las fábulas. Nos resulta difícil pensar que haya alguien, incluidos los niños, que no supieran darnos su versión de la fábula de la cigarra y la hormiga, por ejemplo. Con razón dice Gérard Genette que la “fábula es casi íntegramente un género hipertextual y paródico”¹⁴², hipertextual porque de manera indeleble subyace el texto clásico, ya sea de Esopo, Fedro, o La Fontaine (por no recordar nuestros fabulistas hispanos Iriarte, Samaniego y Hartzenbusch), y paródico porque siempre tenemos la posibilidad de reconvertir el asunto de la fábula a nuestro gusto, actualizándola o convirtiéndola en arma de doble filo. Estamos también de acuerdo con Genette cuando afirma que el éxito de la fábula viene dado por su brevedad y su notoriedad¹⁴³, condiciones necesarias para que sea un

¹⁴² *Palimpsestos...*, p.89. Véase también el más reciente estudio de Carlos García Gual, *El zorro y el cuervo. Diez versiones de una famosa fábula*, Madrid, Alianza, 1995, p.19.

¹⁴³ *Palimpsestos...*, p.89.

género tan popular. Esa brevedad o concisión, precisamente, tan acorde con el gusto por la *brevitas* en la literatura latina, convertida en una obsesión en los tiempos del Imperio¹⁴⁴, va a ser una de las metas de ciertos maestros del relato breve de nuestro siglo, entre quienes debemos destacar el autor en el que vamos a centrarnos en este capítulo, el guatemalteco exiliado en México Augusto Monterroso (1921), recreador irónico de fábulas, y un eslabón más, el más moderno quizá, de la larga cadena que constituye este género, y autor de cuentos tan breves como el titulado “El dinosaurio”, que es como sigue:

“Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.”¹⁴⁵

Precisamente, a la brevedad dedica nuestro autor las breves líneas siguientes, no exentas de sabor clásico:

“Con frecuencia escucho elogiar la brevedad y, provisionalmente, yo mismo me siento feliz cuando oigo repetir que lo bueno, si breve, dos veces bueno.

Sin embargo, en la sátira I,1, Horacio se pregunta, o hace como que le pregunta a Mecenas, por qué nadie está contento con su condición, y el mercader envidia al soldado y el soldado al mercader. Recuerdan, ¿verdad?

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto.

¹⁴⁴ José Carlos Fernández Corte y Antonio Moreno, *Antología de la literatura latina...*, p.51.

¹⁴⁵ En *Obras completas (y otros cuentos)*, incluido en el volumen *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, México, Alfaguara, 1996, p.69.

A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio.”¹⁴⁶

A esta misma brevedad alude Gayo Julio Fedro (ca. 15 a.C.-ca. 55 p.C.) en los senarios que abren su libro segundo de fábulas¹⁴⁷:

Sed si libuerit aliquid interponere,
Dictorum sensus ut delectet uarietas,
Bonas in partes, lector, accipias uelim,
Ita, si rependet illam breuitas gratiam.
Cuius uerbosa ne sit commendatio,
Attende, cur negare cupidis debeas,
Modestis etiam offerre, quod non petierint¹⁴⁸.

Hemos elegido a Monterroso para el capítulo dedicado a la fábula, siendo como es un cultivador consumado del relato breve y, quizá por ello, también un fabulista. El *alter ego* literario de Augusto Monterroso es Eduardo Torres, quien en un ficticio ensayo titulado “De animales y hombres” se dedica a hacer una crítica literaria de la obra fabulística de su propio creador, Monterroso, concretamente de su libro titulado *La oveja negra y demás fábulas*. Veamos qué rasgos destaca acerca del género de la fábula en esta suerte de autocrítica:

¹⁴⁶ “La brevedad”, en *Movimiento perpetuo*, recogido en *Cuentos, fábulas...*, p.144.

¹⁴⁷ El propio La Fontaine recurría en el prefacio de su obra fabulística a unos versos del “*Art Poetica*” de Horacio que hemos tenido ocasión de leer con motivo del cuento “*Parturient Montes*”, de Juan José Arreola: “*et quae / desperat tractata nitescere posse relinquat*”.

¹⁴⁸ “Mas si me agradase intercalar algo, / para que la variedad de los dichos deleite los sentidos, / desearía que lo recibas de buen grado, lector. / De tal forma, la brevedad compensará ese favor. / Y para que la recomendación de esto no sea superflua, / presta atención a porqué debes negar a los ávidos / y otorgar a los moderados lo que no han pedido”.

10.1.-¿Quién lee hoy fábulas?

“Decíamos que Monterroso va *piano*; pero debemos añadir que su parquedad corre pareja con su lentitud. De donde resulta que no sólo nos hace esperar sino que cuando se decide y nos da, nos da poco en cantidad. Y aquí viene a pelo un buen símil. ¿Habéis observado a la diligente Hormiga cuando lleva en los debilitados hombros una carga desproporcionada a sus fuerzas, cómo sufre, cuál cae aquí y allá, cuál se agita y gime y suda y a veces se duerme dulcemente acariciando quién sabe qué sueños, para después volver a su fardo, y cómo se angustia ante la lejanía de la meta final en que quizá, y aun sin quizá, la espera la bota del malvado campesino, o la vara del niño malo de la aldea que la aguarda con la sonrisa peculiar de la inocencia en los labios pero al mismo tiempo con la fría mirada del que piensa tan sólo en la destrucción de vidas laboriosas y útiles a la Sociedad? Tal los textos demasiado largos, sobre todo cuando se trata de textos breves y no de novelas... a las que pudiera pensarse malévolamente que me estoy refiriendo con el símil, tal vez más que traído por los cabellos, o las antenas, de este sufrido insecto. Cada quien, pues, lleve el fardo que sus energías le permitan, y recuerde que en cualquier caso arar ha sido siempre una tarea que pueden compartir al unísono el Buey y la Mosca, dicho esto sin entrar a saco en los difíciles terrenos del autor.

¿Quién lee hoy fábulas? ¿Quién lee al malicioso La Fontaine, a Esopo sabio, a Fedro prudente, a Hartzenbusch, al excelso conde, al ameno Lizarsi? Todo el mundo; quizá por ser éste un género reservado a muchos escritores y, por ende, con el sabor de la fruta del cercado ajeno (Garcilaso). Es probable que de ahí haya

partido el interés de nuestro inquieto autor en brindarnos este puñado de apólogos o enxiemplos que, y esto ha trascendido ya por la prensa diaria y las revistas literarias de la capital, interesa por igual a niños (ver la fábula titulada “Origen de los ancianos”), jóvenes (ver “La honda de David”) y viejos (ver las restantes).” (pp.309-310)

De nuevo, Monterroso trata graciosamente acerca de la brevedad y parquedad del género que cultiva, ejemplificándolo con distintas fábulas. Por otra parte, el tercer lugar que confiere al poeta latino Fedro en la enumeración de fabulistas, y su consideración elogiosa en el adjetivo “prudente”, frente a un “malicioso” La Fontaine y un “sabio” Esopo, nos da cierta idea de sintonía de Monterroso con el fabulista latino por excelencia, a pesar de que su figura aparezca presionada entre el griego Esopo y el francés La Fontaine, por citar acaso los dos más importantes. El Monterroso fabulista ha sabido captar perfectamente el tono y lenguaje de un Esopo o de un Fedro, adaptándolos a los tiempos y circunstancias modernos, no desprovisto de ironía con respeto al propio género, como es el reconocimiento a diversos especialistas de ciencias naturales al comienzo de la obra. Veamos un ejemplo significativo a partir de la fábula de Fedro titulada “La vaca, la cabra, la oveja y el león” (Phaed.1,5), que reproducimos primero en su versión original latina para facilitar la comparación:

VACCA, CAPELLA, OVIS ET LEO

Numquam est fidelis cum potente societas:
Testatur haec fabella propositum meum.
Vacca et capella et patiens ouis iniuriae
Socii fuere cum leone in saltibus.
Hi cum cepissent ceruum uasti corporis,

Sic est locutus partibus factis leo:
«Ego primam tollo, nominor quoniam leo;
Secundam, quia sum fortis, tribuetis mihi;
Tum, quia plus ualeo, me sequetur tertia;
Malo adficietur, siquis quartam tetigerit».
Sic totam praedam sola improbitas abstulit.

Añadamos, además, esta traducción anónima recogida por Menéndez Pelayo¹⁴⁹:

LA VACA, LA CABRA, LA OVEJA Y EL LEÓN.

Nunca con el potente
Fue fiel la compañía.
La fábula mía
Confirma mi propuesta claramente.
La Vaca y la Cabrilla, y la paciente
Oveja, compañeros del León fueron
En los bosques, y un Ciervo muy crecido
Entre todos cogieron,
El cual en cuatro partes dividido,
El león engreído
Habló de esta manera:
Me llaman León, me tomo la primera.
De aquesta misma suerte
Me daréis la segunda, pues soy fuerte;
También, porque más puedo,
Seguirá la tercera mi denuedo;
Nadie la cuarta toque;

¹⁴⁹ Fue publicada en el *Diario de Valencia* el 23 de octubre de 1799 (Menéndez Pelayo, *Bibliografía...*, tomo III, p.350).

Muy mal lo pasará quien lo provoque.
Con esto la maldad y la insolencia
Toda la presa entrega a su violencia.

La recreación y variación que hace Monterroso sobre la fábula de Fedro precisa en buena medida del texto subyacente que acabamos de leer para su perfecta comprensión. No en vano, como el mismo Monterroso reconoce, la sabe de memoria, como fruto de su especial relación con el latín. La nueva fábula, por lo demás, bien podría haber sido escrita por un Fedro actual, dado su respeto a las normas del género y su contenido crítico con el poder:

10.2.-La parte del León

“La Vaca, la Cabra y la paciente Oveja¹⁵⁰ se asociaron un día con el León para gozar alguna vez de una vida tranquila, pues las depredaciones del monstruo (como lo llamaban a sus espaldas) las mantenían en una atmósfera de angustia y zozobra de la que difícilmente podían escapar como no fuera por las buenas.

Con la conocida habilidad cinegética de los cuatro, cierta tarde cazaron un ágil Ciervo (cuya carne por supuesto repugnaba a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja, acostumbradas como estaban a alimentarse con las hierbas que cogían¹⁵¹) y de acuerdo con el convenio dividieron el vasto cuerpo¹⁵² en partes iguales.

Aquí, profiriendo al unísono toda clase de quejas y aduciendo su indefensión y extrema debilidad, las tres se pusieron a

¹⁵⁰ Es prácticamente el verso tercero de la fábula de Fedro: *Vacca et capella et patiens onis* (...).

¹⁵¹ Monterroso señala el absurdo de la fábula de Fedro, donde se nos escapa ciertamente el sentido último que puede tener el hecho de que unos animales herbívoros tengan interés en la caza de un ciervo. Nótese también los ecos literarios del texto.

¹⁵² Recuértese el verso 5 de Fedro: *ceruum uasti corporis*.

vociferar acaloradamente, confabuladas de antemano para quedarse también con la parte del León, pues, como enseñaba la Hormiga, querían guardar algo para los días duros del invierno.

Pero esta vez el León ni siquiera se tomó el trabajo de enumerar las sabidas razones¹⁵³ por las cuales el Ciervo le pertenecía a él solo, sino que se las comió allí mismo de una sentada, en medio de los largos gritos de ellas en que se escuchaban expresiones como Contrato Social, Constitución, Derechos Humanos y otras igualmente fuertes y decisivas.” (p.208)

Nótese la fina ironía, sobre todo en la intencionada translación al presente, con términos como Derechos Humanos, o Constitución, que nos vuelve a mostrar un texto de inquietudes sociales y políticas (ya los hemos visto en Thornton Wilder y en Ángel María Pascual). El texto latino de Fedro, aunque presupuesto en la fábula (“enumerar las sabidas razones”) aflora esporádicamente en los adjetivos “paciente” *-patiens-* (“la paciente Oveja”), o “vasto” *-uastus-* (“el vasto cuerpo”). El respeto a las convenciones del género es escrupuloso, haciendo hincapié siempre en el carácter universal de los protagonistas, frente a la posibilidad del personaje individual propio de un cuento¹⁵⁴, lo que refuerza, además, con alusiones a otras fábulas, como la de la hormiga. La historia no acaba aquí, pues, como si de una ironía del destino se tratara, el libro de Monterroso donde se contiene esta fábula ha sido traducido al latín por Tarsicio Herrera

¹⁵³ Es decir, las enumeradas en los versos 7 a 10 de la fábula de Fedro.

¹⁵⁴ “El protagonista de la fábula es el universal, como lo prueba el que ya lleve artículo determinado en su agnición o primera aparición; sólo el universal, por cuanto comporta el acto intencional que refleja la mención sobre la lengua misma, constituye, en efecto, en «personaje» un ser ya conocido por todo oyente: «el cordero bajó a beber al río; el lobo, que estaba bebiendo aguas arriba de él, le dijo...». El protagonista del cuento es, en cambio, un particular individual indefinido, como lo prueba el que su mención de agnición se componga de un nombre común precedido de artículo indeterminado: «Había una vez un molinero que tenía una mujer joven y hermosa...» (...)” (Rafael Sánchez Ferlosio, “Un esquema”, en *EL PAÍS*, 24-VIII-1996).

Zapién, con el título de *Ovis nigra atque caeterae fabulae*¹⁵⁵. El mismo Monterroso nos comenta ante este hecho: “¿Cómo podía imaginar allá lejos que algún día mis propias fábulas estarían traducidas al idioma que me abrió las puertas a las maliciosas expresiones de Aristófanes por uno de estos sabios peripatéticos, concretamente por Tarsicio Herrera Zapién, traductor de Horacio y de Tibulo? Sólo se cumple lo que no se ha soñado”¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Publicado por la Universidad Autónoma de México.

¹⁵⁶ Tomado del sabrosísimo artículo de Augusto Monterroso titulado “Mi relación más que ambigua con el latín”, publicado en *Diario 16* el 26 de mayo de 1990.

11. SÉNECA. LA FUERZA DE LA CITA

11.1.-*Modum tenere debemus*. Cosmopolitismo y casticismo (“Azorín”, R.Pérez de Ayala y M.Zambrano). 11.2.-Séneca, el gran adulator (R.Graves y A.Gala)

Imagino que para muchos lectores el primer contacto con los textos del cordobés Lucio Anneo Séneca (ca. 4 a.C.-65 p.C.) habrá sido, como para mí, la lectura salteada y asistemática de un ejemplar titulado *El libro de oro*. Concretamente, el que utilicé era una nada filológica versión publicada en la colección “Pandora” de la madrileña editorial Mon. Se trata de un minúsculo libro de bolsillo publicado allá por los años 50 que probablemente procedía de ediciones más dignas publicadas anteriormente, como la de *El libro de oro o sea, sus aforismos morales, y los de Aristóteles y Platón en castellano, con el correspondiente texto latino*¹⁵⁷. En definitiva, esta visión fragmentaria de Séneca lo convierte en una suerte de cantera de citas, sin contar, además, con las recopilaciones apócrifas de las que nos da cuenta Marcelino Menéndez Pelayo. Después, tras el laconismo de sus

¹⁵⁷ Valencia, Cabrerizo, 1851 (José Vallejo, *Papeletas de bibliografía Hispano-Latina clásica*, Madrid, CSIC, 1967, p.65).

citas de valor universal, es cuando vamos descubriendo o, más bien, recomponiendo al hombre y su obra, y aprendemos que nuestro filósofo es una de las figuras más controvertidas en lo que a la relación entre su vida y su obra respecta. *Diálogos*, *Consolaciones*, *Tratados morales*, *Epístolas*, *Tragedias*, y la *Apocolocintosis del divino Claudio* van llenando nuestras ávidas horas de lectura, y ahora somos nosotros los que vamos extrayendo nuestra propia selección de citas. De Séneca, en verdad, nos fascina toda su obra, el tratamiento literario que da a sus tratados filosóficos, el tono de sus cartas, que son el claro antecedente de los ensayos de Montaigne¹⁵⁸, o la fuerza de sus tragedias. Hemos seleccionado cinco autores muy diversos que han hecho referencia literaria a Séneca: Azorín, Pérez de Ayala, María Zambrano, Robert Graves y Antonio Gala. En el primer autor, Séneca no aparece como tal personaje, sino tan sólo su tratado *De Clementia*, en especial una elocuente cita extraída del mismo. El segundo y el tercer autor nos llevarán a una de las cuestiones más características y debatidas del autor latino, como es su hispanidad. En el cuarto y quinto será el controvertido Séneca de carne y hueso quien nos ocupe.

José Martínez Ruiz “Azorín” (1873-1967) escribe en Francia su obra *Espanoles en París* (1936-1938)¹⁵⁹, en una época dolorosa tanto para España como para él mismo que nos recuerda, así por su contenido como por su circunstancia, una obra de Julio Caro Baroja, *Las veladas de Santa Eufrosina*, publicadas tras la muerte del autor¹⁶⁰, donde también podemos encontrar a eruditos y buenos conocedores de la literatura clásica. Hemos extraído de *Espanoles en París* el cuento titulado “Un loco en la Sorbona”, donde aparece la figura del Padre Prudencio García, hombre apasionado por la lengua latina que tiene la oportunidad de acudir a la Sorbona para escuchar las clases magistrales de sus doctos catedráticos:

¹⁵⁸ Puede verse un oportuno trabajo de Antonio Moreno, titulado “Séneca, precursor del ensayo moderno”, en *Compás de Letras* 5, 1994, pp.109-130. Volveremos a tratar sobre el ensayo en el capítulo dedicado a Aulo Gelio.

¹⁵⁹ Madrid, Espasa Calpe, 1967⁶.

¹⁶⁰ *Las veladas de Santa Eufrosina. Cuentos para marionetas*, Madrid, Caro Raggio, 1995.

11.1.-*Modum tenere debemus*. Cosmopolitismo y casticismo

“Estaba el aula atestada de estudiantes y de ancianos. Tenían los alumnos en las manos una edición de Plauto. Al surgir el profesor, allá abajo, por una puertecita, sonó una salva de aplausos. El maestro era un hombre con el pelo blanco y vestía pulcramente. A pesar de las canas, su agilidad y soltura eran vivas. Comenzó su lección sobre Plauto, y Prudencio iba sintiendo honda delectación. El maestro escribía en la pizarra vocablos y frases en latín, y Prudencio, antes de que el profesor hablara, ya iba diciendo para sí lo que el maestro decía luego.

La tarde del día memorable -memorable en los anales de la Sorbona-, Prudencio salió de su casa a la misma hora. Tenía aún tiempo de curiosear en los libros que hay a la entrada del puente de San Miguel. Después, por el bulevar del mismo nombre, subiría hasta la Sorbona. El libro en que leyó aquella tarde era un volumen de Séneca. En el tratado *De clementia*, Séneca dice que debemos ser humanos. Basta con ser hombres para que el filósofo sienta amor por alguien. Pero en el castigo hay que poner cuidado para no igualar al malo con el bueno. Paridad tal sería causa de caos horrendo y de corrupción. Tengamos, pues, en materia de clemencia, mucha serenidad para no originar el mal queriendo proceder con blandura. *Modum tenere debemus*. Sí, debemos tener modo en materia tan delicada. Y repitiendo esto de *modum tenere debemus* va caminando hacia la Sorbona Prudencio. La doctrina de Séneca le parece excelente. *Modum tenere debemus*. Entra en la cátedra el buen clérigo y se sienta. La lección va a comenzar dentro de un instante. A su lado hay una anciana que le sonríe y se aparta un poco para que él pueda estar con más comodidad. El maestro, de

pelo blanco y movimientos ágiles, acaba de aparecer. Se sienta, se hace el silencio, y el profesor dice:

-Señores, antes de comenzar la lección, he de hablar a ustedes de un incidente curioso.

Hay una pausa. El maestro se lleva la mano al bolsillo interior de la americana y saca un cuadernito. Prudencio, que tenía la vista fija en el profesor, se pone intensamente pálido. Está sentado Prudencio en lo alto de la gradería, casi en el rincón.

-En la tarde anterior -continúa el maestro-, al hacer la limpieza, ha sido encontrado en la cátedra este cuadernito.

Prudencio está a punto de desvanecerse. La anciana que tiene al lado lo mira con atención y le pregunta si le pasa algo.

-Este cuadernito -prosigue el maestro- contiene unas imitaciones de Tibulo. Yo ruego a ustedes que me digan a quién pertenece el cuaderno y que se acerque a recogerlo.

Nueva pausa. Nadie se mueve. Y el profesor continúa:

-Veo que nadie dice nada. Y es cosa rara. Esto me parece un verdadero enigma. ¿Quién puede escribir el latín con tanta pureza y elegancia? ¿Y por qué tener empacho en declararse autor de estas bellísimas imitaciones? El que ha escrito esto bien podría darnos lecciones de humanidades a todos nosotros. Y ustedes mismos van a juzgar de la verdad de lo que digo.

El maestro, en medio de la expectación general, da lectura a una de las poesías latinas del cuadernito. Al acabar, resuena en el aula una inmensa ovación. Y cuando el rumor de los aplausos se ha extinguido, se oye allá arriba, en lo alto de la gradería, un sordo ruido. Prudencio ha caído desvanecido sobre el tablado. Se produce una gran confusión. El desvanecimiento dura poco. Al volver en sí, Prudencio, sin darse cuenta aún de dónde está, ni de lo que dice, grita desaforado:

-¡*Modum tenere debemus!* ¡*Modum tenere debemus!*

Y los estudiantes vocean que se trata de un loco.

-*Un fou!*

-*Un fou!*

-*Un fou!*

El maestro ha subido hasta donde se halla Prudencio y reclama silencio.

-Señores, un poco de silencio. Tal vez tenemos entre las manos la clave del enigma.

Y dirigiéndose con dulzura, paternalmente, a Prudencio, comienza a decir:

-Vamos a ver, señor. Usted...” (pp.98-99)

Volviendo a lo que decíamos al comenzar este capítulo, la cita *modum tenere debemus* se convierte en el leit-motif de la historia, que contiene un pulcro resumen del contenido del tratado *De Clementia* y una minuciosa recreación del ambiente universitario de París a comienzos de siglo. De esta forma, y en contraste con el ambiente cosmopolita de la ciudad, el nombre del personaje, Prudencio García, que evoca posiblemente al poeta hispano Prudencio (finales del siglo IV), nos trae a la memoria el propio carácter de Séneca como autor hispanorromano. A este respecto, merece la pena aludir someramente a la compleja tradición de Séneca como autor anacrónicamente español. Es en este sentido como Ramón Pérez de Ayala (1881-1962) ofrece en su ensayo titulado *Nuestro Séneca* un heterodoxo retrato del filósofo con trazas de torero¹⁶¹:

“La primera vez que vi, en el Prado, la cabeza de Séneca, sin saber todavía quién podría ser, me pareció la catadura de un gitano viejo. En esta impresión falaz cooperaba no sólo la disposición capilar del peinado y las patillas, muy a lo flamenco, mas también la gran finura aguileña de los rasgos faciales.

¹⁶¹ Ramón Pérez de Ayala, “Nuestro Séneca”, en *Nuestro Séneca y otros ensayos*, Barcelona/Buenos Aires, Edhasa, 1966.

Esta similitud es desconcertante, por cuanto los gitanos no sobrevienen en Europa y España sino unos catorce siglos después de nacer Séneca. Si no de un gitano, dicha cabeza bien pudiera haber pertenecido a un torero retirado. Del famoso «Lagartijo» solía afirmarse que hablaba como un Séneca. Y Nietzsche denominó a Séneca «el toreador de la virtud», por razones, no poco irrazonables, de que más adelante haremos mención.

Huelga señalar que el arte de los toros no se practicó en España hasta los siglos medios. Pero, si no toros bravos, Séneca hubo de lidiar enemigos más peligrosos, a lo largo de su vida, poniendo a juego a veces su magistral habilidad; en ocasiones su noble coraje; y en algún mal trance su instinto de conservación. Esto, en la jerga taurina, se llama volver la cara, salir por pies, tomar el olivo y saltar la barrera.” (p.25)

Lo que nos resulta más significativo es el fuerte contenido intencional del propio título del ensayo, que subraya el “supuesto” y anacrónico carácter español de Séneca, dentro de una consideración de las naciones como algo inmanente. Esta afirmación de la españolidad de Séneca la toma Pérez de Ayala del regeneracionista Ángel Ganivet (1865-1898), quien en su *Idearium español* (Granada, 1897, p. 46) afirma que “Séneca no es un español, hijo de España por azar: es español por esencia”. Así es como habla el mismo Pérez de Ayala acerca de Ganivet unas páginas antes:

“Ganivet, en su conciso y denso *Idearium español*, trata de asentar que el carácter (y la historia de España) es ni más ni menos que senequismo por los cuatro costados. Yo no me arriesgo a semejante afirmación; ni tampoco a denegarla en absoluto. Pero que, cuando menos, algunos costados (y acaso los más nobles, no sé si los más serios o los más frágiles) son permanentemente senequistas, aun en los españoles de

temperamento más epicúreo, y aun inmoral; esto, para mí, es obvio. Por lo cual califico a Séneca como nuestro Séneca.

En el friso frontal de la gran literatura latina descuellan, par a par de las figuras más eminentes, cinco españoles. Cada uno de ellos es manantial de una corriente literaria, que, con las demás, confluyen en el gran río caudal de la literatura española autónoma.

Estos escritores hispanolatinos, y la respectiva corriente que emanan, son: Séneca, el estoicismo y el conceptismo; Lucano, el culteranismo; Marcial, el realismo satírico en carne viva; Quintiliano, el clasicista académico, y Prudencio, el clasicismo en la poesía cristiana” (Ramón Pérez de Ayala, “Nuestro Séneca”, p. 19)

Por ello, es aún más elocuente, si cabe, observar cómo María Zambrano (1907-1991) ha sabido entender perfectamente la tensión entre lo local y lo universal que podemos ver en la figura de Séneca¹⁶²:

“Séneca nació, como es sabido, en un rincón provincial de la España romana, en la silenciosa, encalada Córdoba. Salió de ella sin que a ella jamás retornara. Y sin embargo, es de los pocos hijos de España que le han devuelto acuñado en moneda indeleble, la vida que de ella sacaran. No es este el lugar de mirar a Séneca en lo que significa para la tradición de la cultura popular española. Al contrario, hay que seguir el rastro de su universalidad; de ver el motivo de su renacimiento.

Ser figura de la Historia universal, más allá del país, del terruño que le diera a luz, sólo puede acontecer a los que han encarnado una de las maneras más fundamentales de ser hombres. Porque el hombre es una criatura que admite, y aun requiere, varias versiones. Y cada una de estas versiones ya

¹⁶² María Zambrano, *El pensamiento vivo de Séneca*, Madrid, Cátedra, 1992.

realizadas es precisamente una experiencia histórica, una figura trascendente. Una figura, un camino; una manera de aceptar la vida y la muerte.” (pp.14-15)

Es desde esta universalidad de Séneca desde la que hay que plantearse cómo los españoles han vuelto a él en calidad de privilegiados herederos: “No; Séneca vuelve precisamente porque le hemos buscado, y no por la genialidad de su pensamiento, ni por nada que tenga que ofrecer al audaz conocimiento de hoy. Vuelve porque le hemos descubierto como en un palimpsesto debajo de nuestra angustia, vivo y entero bajo el olvido y el desdén” (p.13).

También cabe acudir a una imagen menos brillante del filósofo. Robert Graves, de quien ya hemos hablado en el capítulo dedicado a Tito Livio, alude en estos términos a la figura de Séneca en su novela *Claudio el dios y su esposa Mesalina*¹⁶³, novela en la que, por cierto, se incluye a manera de apéndice (paratexto) una traducción del texto de la *Apocolocintosis del divino Claudio*:

11.2.-Séneca, el gran adulator

“En cuanto a Séneca, le dije al Senado que a menos que conociese un buen motivo para lo contrario, deseaba que lo desterrasen a Córcega. Por lo tanto lo desterraron, concediéndole treinta horas para abandonar Roma y treinta días para salir de Italia. Séneca no era popular entre los senadores. Mientras vivió en Córcega tuvo abundantes oportunidades de practicar la filosofía de los estoicos, a la cual se había convertido por una palabra casual mía, pronunciada una vez en elogio de ellos. Las adulaciones de que era capaz el individuo resultan realmente repugnantes. Uno o

¹⁶³ Ya citada en el capítulo dedicado a Tito Livio (Barcelona, Orbis, 1988).

dos años más tarde, cuando mi secretario Polibio perdió un hermano a quien quería mucho, Séneca, que sólo conocía a Polibio superficialmente y a su hermano en modo alguno, le envió, desde Córcega, una larga carta, redactada con cuidado, que al mismo tiempo hizo publicar en la ciudad bajo el título de *Consuelo para Polibio*. El consuelo adoptó la forma de reprochar con delicadeza a Polibio por ceder a su pena personal ante la muerte de su hermano, mientras yo, César, vivía y gozaba de buena salud y continuaba mostrándole mis favores principescos.

«Mientras César necesite a Polibio, -escribe Séneca-, Polibio tiene tanto derecho a derrumbarse como el que tendría el gigante Atlas, de quien se dice que lleva el mundo sobre sus hombros, en obediencia a la voluntad de los dioses.

Al propio César, a quien todo le está permitido, muchas cosas le son negadas por ese mismo motivo. Su vigilancia defiende todos los hogares; sus trajines establecen el ocio general; su industriosa procura la industria cívica; su trabajo nos da el bienestar público. Desde el momento mismo en que César se dedicó a la humanidad, se despojó a sí de sí mismo y, como las estrellas que perpetuamente recorren su incansable trayectoria, jamás se ha permitido desde entonces descansar o dedicarse a ninguna ocupación propia. Y en cierta forma, Polibio, tu destino está vinculado a su augusto destino, y tampoco tú puedes dedicarte ahora a tus intereses personales, seguir con tus propios estudios. Mientras César sea dueño del mundo, no puedes dedicarte honorablemente al placer, a la pena o a cualquier otra emoción humana. Perteneces por completo a César. ¿No está siempre en tus labios la afirmación de que César te es más caro que tu propia vida? ¿Cómo, pues, tendrías derecho a quejarte de este golpe de la suerte, mientras César sigue viviendo y prosperando?»

Había muchas más referencias a mi maravillosa bondad y piedad, y un pasaje que ponía en mi boca los más extravagantes sentimientos en cuanto a la forma más noble de soportar la pérdida de un hermano. Supuestamente yo citaba la pena de mi abuelo Marco Antonio por la muerte de su hermano Cayo, la de mi tío Tiberio por mi padre, la de Cayo César, por el joven Lucio, mi propia pena por mi hermano Germánico, y luego relataba con cuánta valentía habíamos soportado cada uno, por turno, estas calamidades. El único efecto que este fango y miel ejercieron sobre mí fue el de convencerme de que no había perjudicado a nadie con su destierro... salvo quizás a la isla de Córcega.” (pp.199-200)

El texto de Graves incluye la que, al menos en la traducción castellana, es una pobre versión del capítulo séptimo de la *Consolatio ad Polybium*:

1.Haec tamen etiamnunc leuioribus te remediis adiuuabunt; cum uoles omnium rerum obliuisci, Caesarem cogita. Vide, quantam huius in te indulgentiae fidem, quantam industriam debeas; intelleges non magis tibi incuruari licere quam illi, si quis modo est fabulis traditus, cuius umeris mundus innititur. 2.Caesari quoque ipsi, cui omnia licent, propter hoc ipsum multa non licent. Omnium somnos illius uigilia defendit, omnium otium illius labor, omnium delicias illius industria, omnium uacationem illius occupatio. Ex quo se Caesar orbi terrarum dedicauit, sibi eripuit, et siderum modo, quae irrequieta semper cursus suos explicant, numquam illi licet subsistere nec quicquam suum facere. 3.Ad quendam itaque modum tibi quoque eadem necessitas iniungitur; non licet tibi ad utilitates tuas, ad studia tua respicere. Caesare orbem terrarum possidente impertire te nec uoluptati nec dolori nec ulli alii rei potes; totum te Caesari debes. 4.Adice

nunc quod, cum semper praedices cariorem tibi spiritu tuo
Caesarem esse, fas tibi non est saluo Caesare fortuna queri.

Graves nos muestra la misma visión negativa acerca de este género de la *consolatio* que nos expone Marguerite Yourcenar, tratando precisamente acerca de una consolación de Numerio dirigida a Adriano:

“Numerio me hizo llegar una *Consolación* escrita conforme a las reglas del género, cuya lectura me llevó toda una noche; no faltaba en ella ninguno de los esperados lugares comunes. Aquellas débiles defensas alzadas por el hombre contra la muerte se desarrollaban conforme a dos líneas de argumentos (...). Estas verdades están destinadas a movernos a la resignación, pero lo que realmente justifican es la desesperación.”¹⁶⁴

No sabemos en qué medida la casualidad desempeña su papel para que volvamos a encontrar una cita, aunque ahora más breve, del mismo pasaje de la *Consolatio ad Polybium* en la obra teatral titulada *Séneca o el beneficio de la duda* (1987)¹⁶⁵, del también cordobés, como Séneca, Antonio Gala (1936). Nos dice Antonio Gala en unas palabras previas a su obra que “Desde muy joven acaricié la idea de escribir sobre Séneca. Es un personaje conocido -no demasiado, quizá sólo supuesto- como moralista, como filósofo, como dramaturgo. Pero su actividad política, no reducida a la formación de Nerón, suele quedar, acaso, con intención, en la sombra. Las contradicciones que se dan entre la obra y la actitud de Séneca son tan graves que no podían dejar de atraer a un autor de teatro. Porque él es, al mismo tiempo, protagonista y antagonista de su vida.” La obra es una

¹⁶⁴ *Memorias de Adriano...*, p.170 y p.264 de la “Nota”: “Las noticias históricas del *Diccionario* de Suidas proporcionaron dos hechos poco conocidos: la *Consolación* dirigida por Numerio a Adriano y las músicas fúnebres compuestas por Mesómedes en ocasión de la muerte de Antínoo”.

¹⁶⁵ *Séneca o el Beneficio de la Duda*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

intensa reflexión acerca del poder, trayéndonos a la memoria, aunque desde una postura política muy distinta, planteamientos como los de Ángel María Pascual acerca de Cicerón, no menos controvertido que Séneca. En un momento determinado de la acción dramática, uno de los personajes, Agripina, que ya ha traído al filósofo de su destierro en Córcega, desenrolla un volumen y lee un pasaje del Séneca, en presencia de éste:

“AGRIPINA.- (Iluminada unas frases antes. SÉNECA se vuelve hacia ella, y prosiguen juntos el diálogo.) Basta, Séneca. No te he traído de vuelta desde Córcega para que te excuses. Y, desde luego, no para que me mientas. Primero, mi hermano Calígula era un loco, pero tenía razón: tus discursos eran arena sin cal: floridos, pero inconsistentes. Segundo, en cuanto a la cuestura, si llegaste a ella fue por influencias de tu tía Novatila, a la que hiciste moverse de uno en otro para recomendarte, a pesar de que era tan limpia y tan estoica como tú. Tercero, si te entregaste a la filosofía fue a empujones. Cuarto, tu libro contra Calígula sólo se publicó una vez muerto él, cuando ya no había riesgos. Quinto, por lo que hace a tus relaciones con mi hermana Julia, yo soy testigo de excepción: te acostaste con ella. A ti, tan provinciano, te halagaba que una noble romana te escuchase, y, a fuerza de hablarle de moral, te metiste en su cama: esa es la historia. Y, si en Córcega fuiste feliz con tus meditaciones, no sé por qué escribiste allí la Consolación a Polibio, un asqueroso liberto de Claudio, arrastrándote para que se te perdonara. Aquí tengo ese texto. ¿Quieres releerlo? (Abre el pergamino.)

SÉNECA.- (A PETRONIO.) Cuando la humillación que se dedica a un fin no lo consigue, es igual que un carbón sobre los ojos.

AGRIPINA.- (Lee) «La vigilia de Claudio defiende el sueño de muchos; el ocio de todos es su trabajo; el placer de todos, su industria; el descanso de todos, su diligencia. El alivio de mis

miserias es contemplar cómo se derrama su misericordia por toda la ancha faz de la tierra.» (Enrolla el pergamino.) Polibio no se tomó el trabajo de contestarte. Ni de leerte siquiera, que es peor. Una indignidad inútil. Repugnante (...)” (pp.62-63)

El texto se constriñe ahora al pasaje 7,2, al que se le ha añadido, además, una frase del capítulo 13,3:

Interim magnum miseriarum mearum solacium est uidere misericordiam eius totum orbem peruagantem (13,3).

Precisamente, esta última frase alude a las miserias de Séneca, como es la reciente muerte de su esposa. Al buscar y añadir esta frase, entendemos que Gala buscaba, afín con el espíritu de su obra, ese “beneficio de la duda” para el pensador cordobés, sujeto a la desgracia de vivir bajo un poder despótico y cruel.

12. MARCIAL Y JUVENAL. MEMORIA Y SÁTIRA

12.1.-Interiorizando un poema de Marcial (“Cándido”). 12.2.-Una traducción de adolescencia (R.Sánchez Mazas)

El poeta de BÍlbilis, Marco Valerio Marcial (ca. 40-ca. 104 p.C.), es, por excelencia, el poeta de los *Epigramas*, y también el hombre de las mil caras, el poeta de lo soez y de lo tierno. La distancia temporal que separa al poeta latino del periodista y escritor asturiano Carlos Luis Álvarez “Cándido” se nos antoja menor una vez leídas las memorias publicadas por este último, como sugiere el hecho de que tenga un notable faceta como amante del latín y de la literatura latina que no creemos sea una de las más conocidas. No en vano, Cándido pertenece con derecho propio a ese mundo de la intelectualidad ovetense, que tiene sus ilustres precedentes en Leopoldo Alas “Clarín”, o Ramón Pérez de Ayala, tan querido por él. A esta misma tradición intelectual volveremos más adelante, al hablar de Francisco G.Orejas y su San Isidoro.

En el bagaje intelectual y, sobre todo, vital, de Carlos Luis Álvarez ocupa un lugar fundamental, y esto lo decimos sin exageración alguna, su formación humanística en las letras latinas. Dentro de su libro titulado *Memorias prohibidas*¹⁶⁶, son varias las páginas en las que nuestro autor se

¹⁶⁶ Barcelona, Ediciones B, 1995.

ocupa de reconocer su deuda con el latín y, en especial, con el profesor que le enseñó esta lengua:

“Compartía mi afición a leer teatro con la afición al latín, gracias, como siempre pasa, a que tuve un maestro excepcional, don Vicente Vela, que era tío del subdirector del colegio y capellán de la Armada. Era copioso de cuerpo; él mismo parecía un senador romano y tenía voz de bajo profundo. Cuando me enredaba en una frase de Tácito o de Virgilio (sobre todo de Ovidio, el más difícil), levantaba en vilo el *Raimundo de Miguel* dejándolo caer estrepitosamente sobre la mesa gritándome: «¡Le apuesto lo que quiera, escopetilla, que esa frase viene en el diccionario!» Recuerdo aquella tarde en que traduje unos versos de Virgilio y me di cuenta de que todo era igual: «*Tu potes unanimes armare...*». O sea, «Tú puedes desencadenar una guerra entre hermanos muy unidos/ y llevar el odio a sus casas; tú puedes introducir en sus moradas/ heridas de sangre y antorchas funerarias; tienes mil motivos / y mil artimañas para hacer el mal...». Si es verdad que la sintaxis de una lengua trasunta un mundo -formas de sentir y de pensar-, para mí la sintaxis del latín no está muerta. La joya romance de la lengua castellana es su hija legítima y las otras lenguas peninsulares son cenicientas sin zapato de cristal y sin príncipe, póngase como se pongan los gramáticos y por más que practiquen la inmersión hasta ahogarse. El habla castellana es una flecha rectilínea y crecedera que sale disparada del latín por el sitio que debe.” (pp.26-27)

El género de las memorias (ya hemos visto, aunque en otro sentido, las memorias de librero de Héctor Yánover) es muy apto para propiciar las reflexiones acerca de autores clásicos, en el caso de que las lecturas hayan formado parte de la vida del que escribe. Concretamente, el papel del pensamiento clásico en general y del poeta Marcial en particular dentro de las memorias de “Cándido” es un hecho llamativo que suscitó

gratamente nuestra sorpresa:

12.1.-Interiorizando un poema de Marcial

“En Oviedo estuve muy poco y fui a refugiarme en San Martín de Luiña, en casa de mi pariente Liborio. Llevé conmigo a mis queridos clásicos latinos y los *Escritos Retóricos*, del *Brocense* (fui yo quien le sugirió a Luis Calvo ese seudónimo para sus artículos sobre la lengua), y allí me dediqué a perfeccionar mis traducciones de adolescente perdido en algún bosquecillo o junto a los arroyos de la montaña, en un paraíso íntimo de respiración vegetal (a veces, en la rama, el extasiado ruiseñor; a veces, el seco rumor de las abejas), liberado por aquel esfuerzo de soledad de leviatanes y dragones. Hoy todavía me sirve esa forma de libertad. De pronto, insistiendo en un lugar poético de Marcial, me di cuenta de que Manuel Machado pudo haberse inspirado en él para su célebre poema *Adelfos*. Al interiorizar yo, en mi huida, el poema de Marcial, comprendí el aristocratismo perezoso de Manuel (*Antonio Machado y Manuel* es un título feliz de Miguel Pérez Ferrero) y su concepto de la existencia, aunque en el latino hay más decoro, está más en el decoroso desprendimiento de los espíritus impertérritos y ecuanímes del *Beatus ille*, de Horacio y de Fray Luis de León. En Manuel Machado hay más holganza. Pero en los dos poetas está claro que la experiencia de la vida les enseñó que el cernerse y precipitarse como la gaviota sobre los alimentos terrestres es perderlos en el dolor. Entre álamos y fresnos buscaba yo aquella coartada a mi vida, no sabiendo muy bien si era cierto mi *beatus ille* o era fruto de una alquimia con la que me defendía de los infortunios personales.” (pp.211-212)

El pasaje de Cándido no aclara, ciertamente, qué lugar poético de

Marcial parece estar en la inspiración del poema de Manuel Machado¹⁶⁷. Sin embargo, llegados al final de las memorias, encontramos que los pensamientos de Cándido concluyen, junto con un último recuerdo para su profesor de latín, Vicente Vela, con unos versos de Marcial:

“En estas últimas líneas recuerdo a los hombres que más han influido en mí y nunca he olvidado. A don Vicente Vela, mi profesor de Latín en la adolescencia, voluminoso y peripatético mientras trataba de hacerme comprender la estructura sintáctica de los clásicos; a Luis Calvo, perdido en los remolinos de una soledad estruendosa; a Ramón Pérez de Ayala, de cuerpo desengañado y cuyos silencios bailaban sobre las inútiles palabras de cada día; a Juan Fernández Figueroa y su vértigo oscilante entre la integridad y la fe... Quizás existen otros que la ingratitud haya expulsado de mi

¹⁶⁷ Aunque se trata de uno de los poemas más conocidos de Manuel Machado, nos permitimos reproducirlo:

“Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron:/ soy de la raza mora, vieja amiga del Sol.../ que todo lo ganaron y todo lo perdieron./ Tengo el alma de nardo del árabe español./ Mi voluntad se ha muerto una noche de luna/ en que era muy hermoso no pensar ni querer.../ Mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna.../ De cuando en cuando un beso y un nombre de mujer./ En mi alma, hermana de la tarde, no hay contornos,/ y la rosa simbólica de mi única pasión/ es una flor que nace en tierras ignoradas/ y que no tiene aroma, ni forma, ni color./ Besos, ¡pero no darlos! ¡Gloria, la que me deben;/ que todo como un aura se venga para mí!/ Que las olas me traigan y las olas me lleven, y que jamás me obliguen el camino a elegir./ ¡Ambición!, no la tengo. ¡Amor!, no lo he sentido. / No ardí nunca en un fuego de fe ni gratitud./ Un vago afán de arte tuve... Ya lo he perdido./ Ni el vicio me seduce, ni adoro la virtud./ De mi alta aristocracia, dudar jamás se pudo./ No se ganan, se heredan, elegancia y blasón./ ...Pero el lema de casa, el mote del escudo,/ es una nube vaga que eclipsa un vano sol./ Nada os pido. Ni os amo, ni os odio. Con dejarme, / lo que hago por vosotros hacer podéis por mí./ ...Que la vida se tome la pena de matarme, / ya que yo no me tomo la pena de vivir!.../ Mi voluntad se ha muerto una noche de luna/ en que era muy hermoso no pensar ni querer.../ De cuando en cuando un beso, sin ilusión ninguna. / ¡El beso generoso que no he de devolver!”

memoria. Pero si es así, volverán. Creo que he vivido. Lo mismo que Marcial, cifro la vida más dichosa, tal vez no sea tarde, en la templanza de los anhelos, en la prudente franqueza, en los amigos de igual rango, en las veladas libres de preocupación, en un sueño generoso que abrevie las tinieblas... «La satisfacción de ser lo que se es sin preferir otra cosa,/ ningún temor al último día, ningún deseo de más».” (p.340)

El poema de Marcial pertenece al libro X, y es el número 47¹⁶⁸:

Vitam quae faciant beatiorum,
iucundissime Martialis, haec sunt:
res non parta labore sed relictā,
non ingratus ager, focus perennis;
lis numquam, toga rara, mens quieta;
uires ingenuae, salubre corpus;
prudens simplicitas, pares amici;
conuictus facilis, sine arte mensa;
nox non ebria, sed soluta curis;
non tristis torus, et tamen pudicus;
somnus qui faciat breues tenebras;
quod sis esse uelis nihilque malis;

¹⁶⁸ La traducción del poema, en versión de Dulce Estefanía (Marcial, *Epigramas Completos*, Madrid, Cátedra, 1991, p.389), es como sigue:

“Las cosas que hacen más feliz la vida, gratisimo Marcial, son éstas: una hacienda no conseguida con esfuerzo, sino heredada; un campo no desagradecido, un fuego permanentemente encendido; un pleito nunca, la toga en pocas ocasiones, el espíritu tranquilo; una sencillez prudente, amigos de igual condición; convites fáciles, una mesa sin aparato; una noche no ebria, sino libre de cuidados; un lecho no triste y sin embargo casto; un sueño que haga breues las tinieblas; querer ser lo que eres y no preferir otra cosa; no temer el último día, ni desearlo.”

summum nec metuas diem nec optes. (10,47)

En efecto, si confrontamos algunos versos, como por ejemplo *res non parva labore sed relictis* con “no se ganan, se heredan, elegancia y blasón...”, de Manuel Machado, podemos comprobar tales parecidos. La propia poesía de Marcial no es ajena, ciertamente, a otros ecos anteriores, pues se trata de un poeta con reminiscencias literarias de la poesía latina anterior, como puede haber sido para este caso la de la primera elegía del libro primero de Tibulo, o el *Beatus ille* horaciano, que, a su vez, es fuente para Manuel Machado. No nos parece casual, por otra parte, que las memorias de Cándido terminen precisamente con un poema de Marcial asumido dentro del propio texto, y reescrito ya por la pluma del mismo Cándido. Tengamos en cuenta que el moderno género de las memorias presenta gran variedad de motivos que tratar, tantos como la propia vida nos ofrece, en unos casos jocosos, en otras, agrios y tristes; junto a las grandes empresas y hazañas podemos encontrar también los hechos mezquinos, y esa variedad nos recuerda, asimismo, la de los propios poemas del poeta romano. Quisiéramos resaltar, finalmente y, al mismo tiempo, enlazar con el autor siguiente, el carácter de “traducción de adolescencia” con que califica Cándido su lectura de Marcial, pero que pervive ya después para toda su vida. En efecto, esta circunstancia es también un hecho en común con respecto al texto de Juvenal en la obra de Rafael Sánchez Mazas. El otro poeta tratado en este capítulo, Décimo Junio Juvenal (ca. 60-ca. 130 p.C.), pone colofón al género de la Sátira en la literatura latina. El texto de Juvenal, tan sorprendente en sus imágenes, a veces esperpénticas, y tan ácido, hace su aparición casi estelar en la novela *La vida nueva de Pedrito de Andía*¹⁶⁹, publicada en 1951 por Sánchez Mazas (1894-1966), quien, al igual que Ángel María Pascual, vuelve a ser un escritor de ideología falangista y profunda formación clásica. Es posible que la obra de Sánchez Mazas, una “novela de formación”, o

¹⁶⁹ Barcelona, Planeta, 1995 (novena edición).

“aprendizaje”, contenga algo del carácter de la sátira de los romanos en su retrato de costumbres y su variopinta recopilación de alusiones literarias, donde sobresalen, junto a la alusión a Dante que ya vemos en el propio título de la novela, las pertenecientes a la literatura grecolatina. Se trata de una obra rica en reminiscencias clásicas, como ya ha señalado oportunamente Enrique Rodríguez-Panyagua¹⁷⁰, en especial, en lo que respecta a autores como Juvenal (el texto que vamos a citar, en cuestión), Virgilio, Boecio, o, de manera implícita, Ovidio, sin contar las reminiscencias griegas de la novela pastoril de Longo, entre otros. De Virgilio, en concreto, como acompañante de Dante, tenemos una desmitificada imagen procedente de un supuesto sueño del adolescente protagonista:

“En una cosa tuve suerte, que allí, en unas nubes, les hablé y les vi, tal como son, a Virgilio y a Dante, y Virgilio me mandó que le tradujese: *Ille ego, qui quondam gracili modulatus auena*, aquellos cuatro versos hasta el final. Se los traduje yo muy fácil, porque los tenía aprendidos, y él me preguntó con quién estudiaba y en qué año iba. Le conté, así hablando, lo que le admiraba el Padre Cornejo y que le solía poner siempre muchísimo mejor que a Horacio como poeta, como persona particular, y lo que se dice por las nubes, en todo. Él se echó a reír y me dijo: «Dile que me has visto en las nubes», y desapareció con el otro.” (pp.148)

Obviamos, naturalmente, el problema filológico de estos sospechosos cuatro primeros versos de la *Eneida*, de los que ya desconfiaba el propio Montaigne¹⁷¹. De Ovidio, Rodríguez-Panyagua

¹⁷⁰ Cf. Enrique Rodríguez-Panyagua, “Las humanidades clásicas en «La vida nueva de Pedrito de Andía», *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid-Barcelona, 4-10 de abril de 1961)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp.521-531.

¹⁷¹ Así lo vemos en su *Diario del viaje a Italia*, J.M. Marinas y C. Thiebaut (eds.), Madrid, Debate-CSIC, 1994, p.100: “Vi también un Virgilio escrito a mano, con una letra enormemente grande y con estos caracteres largos y estrechos que vemos aquí en las inscripciones del tiempo

pone en relación uno de los motivos esenciales y recurrentes de la novela, el de una pequeña puerta cerrada que separaba los jardines del protagonista y de su amada, con el conocido episodio de Píramo y Tisbe, del libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio:

“Ella, al marcharse, echaba siempre el cerrojito, que le untamos de aceite. A ella le gustaba que yo llamase y abrir ella y tardar en abrir, diciéndome que había sido malo, que tardaba siempre eternidades, que le (sic) quería poco o que, si ella me lo pidiese, no haría sacrificios. Lo de hablar con la puerta cerrada casi era lo mejor, porque yo le pedía cien veces que me abriera: «¡Abre! ¡Abre! ¡Abre! ¡Isabel, por Dios, ábreme! ¿Por qué has dicho que no te quiero? Me moriré si no me quieres. Me moriré si no me abres. ¡Abre, Isabel!» Ella, una vez, me abrió llorando, de tanto que dije. Y siempre, cuando me quería abrir pronto, era aquello de siempre:

-¡Tan! ¡Tan!

-¿Quién es?

-Yo.

-¿Quién es yo?

-Yo.

-Si eres tú, si eres yo, abriré.” (pp.68-69)

Pero vayamos al pasaje donde aparecen los versos de Juvenal, asunto por el que hemos traído a este capítulo a Sánchez Mazas:

de los Emperadores, aproximadamente del siglo de Constantino, que tienen algo de gótico y han perdido la proporción cuadrada que tienen siempre las viejas escrituras latinas. Este Virgilio me confirmó lo que siempre había pensado, que los cuatro primeros versos que se ponen en la *Eneida* están tomados de otra parte: este libro no los tiene”.

12.2.-Una traducción de adolescencia

“Aquellas clases particulares de latín que me daba el padre Cornejo iban a complicarme la vida. ¿Cómo le quitaba yo la ilusión, que le había entrado -y que le sigue-, de que yo no dejara el latín, aunque no me tocara ya de asignatura? También me fastidiaron los premios: la Matrícula de Literatura y el accésit de dísticos latinos, en el Certamen de las Bodas de Oro del Padre Mendoza. El Padre Cornejo, por el cariño grande que me tiene, me dio para las vacaciones¹⁷² el trabajo especial sobre «Pigmeos y Gigantes». A mí, eso me preocupaba mucho aquellos días. La cuestión se presentaba muy peliaguda, sobre todo si se comparaba con lo de «Duelos y Torneos», que lo hice, casi todo, con el César Cantú, y tanto me habían aplaudido en la «concertación» de Carnavales.

El Padre Cornejo me puso, para orientarme, en eso del verano, todo el plan por escrito, con una lista de obras y autores, que yo no había visto ni por el forro, y dijo, también, «que la biblioteca de mi padre y su mucha erudición clásica me ayudarían».

Mi padre se rió. Me dijo que eso era el preparatorio para el *Gulliver* y, además, ni pintado para uno de Bilbao, porque aquí son muy célebres los Gigantes y Cabezudos, que salen por fiestas, y no digamos nada el «Gargantúa». Luego me señaló para traducir, con toda la intención del mundo, cinco versos de la Sátira XIII de Juvenal¹⁷³, porque sabía que ese autor yo no lo había dado nunca. ¡Y vaya con los versos! Eran así:

¹⁷² Podemos encontrar este mismo motivo del estudio en vacaciones en el capítulo segundo de la novela *Bajo las ruedas*, de Hermann Hesse (trad. de Genoveva Dieterich, Madrid, Alianza, 1980) que, no en vano, también es una “novela de formación”.

¹⁷³ Concretamente los versos 167-171.

*Ad subitas Thracum uolucres nubemque sonoram
 Pygmaeus paruis currit bellator in armis,
 Mox impar hosti, raptusque per aera curuis
 Vnguibus a saena fertur grue: si uideas hoc
 Gentibus in nostris, risu quatiare*¹⁷⁴

A mí me picó el amor propio como no hay idea. Vi que él se quería burlar del premio y lo que se reiría Pitusa si quedaba yo mal. Los traduje, yo creo, poéticamente, con cierta libertad, y conservando algo del hipérbaton. Decían así:

«Cuando de los pájaros tracios aparece la nube sonora
 El Pigmeo belígero corre, cubierto de sus armas pequeñas,
 Pero, en lo desigual de la pugna, se ve pronto raptado a los
 aires,
 Prisionero en las uñas ganchudas de la grulla inhumana.
 Si tal, entre nosotros viéramos, todos reirían...»

Él me tuvo que dar los dos duritos que me prometió, y yo me compré sereñas y anzuelos y me soplé, encima, tres cervezas. También, un día, vino el capellán de las Adoratrices, que es amigo de casa. Cuando se enteró de mi asunto, porque eso fue los días de Bilbao, me trajo, muy amable, el versículo del Profeta Ezequiel, facilísimo, que empezaba *sed et Pigmaeis qui erant in turribus tuis*, y la nota de San Jerónimo con que si los Pigmeos eran *ad bella promptissimi*, dispuestísimos para el combate, y que el nombre *pygmé*

¹⁷⁴ El último verso está incompleto, y faltan todavía dos versos más para completar el texto latino, que reproducimos a continuación (171-173):

Gentibus in nostris, risu quatiare; sed illic,
 Quamquam eadem adsidue spectentur proelia, ridet
 Nemo, ubi tota cohors pede non est altior uno.

quiere decir, en griego, «combate». Me llevé a Las Arenas el Raimundo de Miguel y varios librotos.” (pp.14-15)

Que lo normal y lo ridículo son cosas relativas viene a ser ilustrado por Juvenal en este gracioso pasaje del pigmeo que es llevado por los aires, pues, naturalmente, ningún pigmeo se ríe de ver a otro pigmeo. La traducción que Sánchez Mazas hace del pasaje de Juvenal despierta la calurosa admiración de Rodríguez-Panyagua: “¿Cómo no admirar la habilidad del humanista y poeta que es Sánchez Mazas, en trasladar el ritmo del hexámetro?”¹⁷⁵. Tenemos que señalar la estrecha relación de la cita de Juvenal con lo que podemos considerar uno de los *leit-motiv* de la primera parte de la obra, precisamente, el problema que el adolescente protagonista tiene al cerciorarse de que su amada y novia de infancia, Isabel (la Beatriz de la novela), que era la muchacha al otro lado de la puerta, le supera ahora en altura. El texto de Juvenal que el padre Cornejo hace traducir al adolescente, así como el tema de trabajo que le ha encomendado, no ha podido ser irónicamente más oportuno para la ocasión, sabiendo lo que puede sufrir un adolescente por este tipo de problemas. La referencia al *Gulliver* nos hace pensar en los escritores satíricos del XVIII, en este caso Jonathan Swift, de tan claros ecos lucianescos y, por cierto, uno de los autores esenciales para conocer la “Batalla entre los libros antiguos y modernos”, cuyos ecos creemos oír en las demoledoras opiniones que el padre de nuestro protagonista tiene de Homero:

“«Mira, Pedrito -me dijo papá medio burlándose-, ¿a ti la *Iliada* te hace llorar? ¡Dichoso tú! a mí me hace dormir». Luego me dijo que la *Odisea*, pase, pero que Homero, en general, era pesado, a pesar de la eterna manía de ponerle en las nubes, y Virgilio, ya, inaguantable.” (pp.84-85)

¹⁷⁵ “Las humanidades clásicas...”, p.524.

Esta expresión de “poner por las nubes” será entendida al pie de la letra cuando el protagonista vea en un sueño por las nubes al poeta Virgilio, escena que tanto nos recuerda al Sócrates que pinta Aristófanes en su comedia *Las nubes*, y que bien podría figurar también entre las líneas que Luciano de Samosata dedica a Homero en sus *Historias Verdaderas*. Así pues, la novela entendida como sátira, al igual que la veremos entendida como obra de miscelánea en Cortázar, es una buena intuición literaria de uno de nuestros más brillantes y menos reconocidos narradores españoles de los años cuarenta.

13. LA NOVELA LATINA. PETRONIO Y APULEYO

13.1.-La falsa muerte de Petronio (M.Schwob). 13.2.-Apuleyo salva a Lucio de su sueño (A.Tabucchi). 13.3.-La actualidad de los textos de Petronio y Apuleyo (F.Ayala)

Por respetar la unión de género, hemos reunido en un mismo capítulo a los dos novelistas latinos, a pesar de su distancia temporal: Petronio, quizá el Gayo Petronio Árbitro (?-65 p.C.) que Tácito ha dibujado para la posteridad, y Apuleyo (124-ca. 170-180 p.C.). La novela tristemente fragmentaria que narra las aventuras de Gitón y Ascilto, de la que conservamos sobre todo la imponente descripción de la cena de Trimalción, y las aventuras de Lucio metamorfoseado en asno y su posterior entrada en los misterios de Isis han sido dos hitos literarios de profunda y variada influencia en toda la literatura posterior. En la primera tenemos una Roma que hierve de vida en los comienzos de su decadencia como capital del imperio, en la segunda novela es el ambiente culto y refinado del norte de África en el siglo II de nuestra era. Petronio es conocido por los lectores modernos sobre todo como uno de los principales personajes de la novela¹⁷⁶ -y después película cinematográfica-

¹⁷⁶ Recuérdese que a él hacía mención Luis Antonio de Villena comparándolo, en sus ademanes de dandy, con Catulo.

Quo Vadis. Curiosamente, después de haber visto variados géneros literarios latinos en los que se ha inspirado la novela moderna, vamos a elegir para esta ocasión relatos cortos y no novelas inspirados en la propia novela latina. Petronio y Apuleyo se dan cita en la narrativa onírica y casi fragmentaria de Marcel Schwob y Antonio Tabucchi, respectivamente, a los que ya nos hemos referido al hablar de Lucrecio y Ovidio. En la lectura de la vida imaginaria que Schwob hace de Petronio en sus *Vidas Imaginarias*, ya comentadas al hablar de Lucrecio, aparecen recreados detalles de la famosa cena de Trimalción, pero, en la más pura línea literaria de Schwob, como si pertenecieran a la propia vida -imaginaria- de Petronio:

13.1.-La falsa muerte de Petronio

“Nació en los días en que saltimbanquis vestidos con trajes verdes hacían pasar a cerditos amaestrados por aros de fuego; cuando porteros barbudos, con túnica cereza, desgranaban legumbres en una bandeja de plata, delante de los mosaicos galantes a la entrada de las quintas; cuando los libertos, llenos de sestercios, maniobraban en las ciudades de provincia para obtener cargos municipales; cuando los rapsodas, a los postres, cantaban poemas épicos; cuando el lenguaje estaba relleno de vocablos de ergástulo y redundancias ampulosas venidas de Asia.

Su infancia transcurrió entre elegancias como éstas. No se ponía dos veces seguidas una lana de Tiro. La platería que caía en el atrio se hacía barrer junto con la basura¹⁷⁷. Las comidas estaban

¹⁷⁷ Petr.34, 2-3 *Ceterum inter tumultum cum forte pampsis excidisset et puer iacentem sustulisset, animaduertit Trimalchio colaphisque obiurgari puerum ac proicere rursus pampsidem iussit. Insecutus est superlecticarius argentumque inter reliqua purgamenta scopis coepit uerrere*. En traducción de Manuel C.Díaz y Díaz (*Satiricón* I, Madrid, CSIC, 1990): “Ahora bien, en la barahunda sucedió que cayó al suelo una bandeja de asas, y un esclavo la recogió; se dio cuenta Trimalción y mandó que

compuestas por cosas delicadas e inesperadas y los cocineros variaban sin cesar la arquitectura de las vituallas¹⁷⁸. No había que asombrarse si al abrir un huevo se encontraba una pasa de higo¹⁷⁹, ni temer cortar una estatuilla imitación de Praxiteles esculpida en foiegras. El yeso que tapaba las ánforas estaba diligentemente dorado¹⁸⁰ (...)

Alrededor de los treinta años, Petronio, ávido de esa libertad diversa, comenzó a escribir la historia de esclavos errantes y disipados (...). Se dice que cuando acabó los dieciséis libros de su invención, mandó llamar a Siro para leérselos, y que el esclavo reía y gritaba muy fuerte golpeando sus manos. En ese momento maquinaron el proyecto de llevar a la práctica las aventuras com-

fuese castigado con azotes el esclavo, y que se tirase otra vez la bandeja. Luego apareció el maestresala y barrió con una escoba la plata junto con las otras limpiaduras.”

¹⁷⁸ Cf. Petr. 35.

¹⁷⁹ Petr. 33,4-8 *Accessere continuo duo serui et symphonia strepente scrutari paleam coeperunt, erutaque subinde pauonia oua diuisere conuiuiis. Conuertit ad hanc scenam Trimalchio uultum et: «Amici», ait, «pauonis oua gallinae iussi supponi. Et mehercules timeo ne iam concepti sint; temptemus tamen, si adhuc sordilia sunt». Accipimus nos cochlearia non minus selibras pendentia, ouaque ex farina pingui figurata pertundimus. Ego quidem paene proieci partem meam, nam uidebatur mihi iam in pullum coisse. Deinde ut audiui ueterem conuiuiam: «Hic nescio quid boni debet esse», persecutus putamen manu, pinguiissimam ficedulam inueni piperato uitelo circumdatam.* “Llegaron de seguido dos esclavos y mientras retumbaba la música se pusieron a rebuscar en la paja; sacaron de debajo de ella unos huevos de pavo y los repartieron a los comensales. Volvió Trimalción ante esta mascarada su rostro y nos dijo: «Amigos míos, huevos de pavo mandé poner bajo la gallina. Y, por Hércules, que temo que estén ya incubados. Probemos, sin embargo, a ver si todavía se pueden sorber.» Recibimos cada uno de nosotros una cucharilla que pesaba no menos de media libra, y cascamos los huevos que eran figurados de pasta. Yo tengo que decir que estuve a punto de tirar el que me había tocado, porque me pareció que ya tenía el pollo formado. Un momento después, cuando oí a un veterano comensal: «Algo bueno debe haber aquí», seguí abriendo con la mano la cáscara y encontré un papafigo gordísimo envuelto en yema picada sazonada con pimienta.”

¹⁸⁰ Petr. 34,6 *Statim allatae sunt amphorae uitreae diligenter gypsatae, quarum in ceruicibus pittacia erant affixa cum hoc titulo: FALERNVM OPIMIANVM ANNORVM CENTVM.*” Al punto traen dos ánforas de vidrio cuidadosamente selladas, en cuyo cuello habíase puesto un marbete con esta nota: FALERNO DE OPIMIO, DE CIEN AÑOS.”

puestas por Petronio. Tácito refiere mentirosamente que Petronio fue árbitro de la elegancia en la corte de Nerón y que Tigelino, celoso, le hizo enviar la orden de muerte. Petronio no se desvaneció delicadamente en una bañera de mármol, murmurando versitos lascivos. Huyó con Siro y terminó su vida recorriendo los caminos.” (pp.57-60)

En este caso, Schwob desmiente a Tácito y concede una larga vida errante al novelista, quien, al contrario de lo que le ocurría a Lucrecio, tiene tiempo para escribir su novela. Frente a lo esperable, donde la literatura es consecuencia de la vida, y donde la novela de Petronio no sería más que el resultado de sus propias experiencias vitales, aquí la novela escrita servirá de modelo, *a priori*, para la vida, que será, pues, una consecuencia de la propia literatura. Schwob se ha centrado en varios pasajes de la cena de Trimalción, la parte mejor conservada de la novela. No es extraño que este pantagruélico convite haya llamado la atención a un escritor gastrónomo y erudito como Joan Perucho (1920-2003), quien comienza su ensayo titulado “La cocina del Lacio” en estos términos:

“La descripción del «Banquete de Trimalción» es un aspecto culminante de la literatura gastronómica latina. Petronio, en el *Satiricón*, pone en boca de Encolpio la descripción de la famosísima cena. Petronio, como es sabido, era un dandi displicente. Plinio nos dice que Petronio -la vida del cual nos es escasamente conocida-, cuando se creía a punto de morir, decidió romper un vaso, que costaba más de 3000 sesteracios, antes de que cayera en manos del emperador Nerón, que lo codiciaba (...)”¹⁸¹

Antonio Tabucchi, de quien ya hemos visto el sueño de Ovidio, vuelve a referirse a los saltimbanquis y al mundo circense con el que

¹⁸¹ *Detrás del espejo...*, p.120.

Schwob abría su relato cuando recrea ahora un sueño de Apuleyo. Llama la atención cómo en las dos obras de la literatura latina elegidas para su recopilación de textos sea la metamorfosis el denominador común, con la diferencia de tono más lírico en el caso de Ovidio. El texto se inspira ligeramente en el final del libro X de *El asno de oro*, que reproducimos previamente (Apul.*Met.*10,34)¹⁸²:

Ecce quidam miles per mediam plateam dirigit cursum
petiturus iam populo postulante illam de publico carcere mulierem,
quam dixi propter multiforme scelus bestis esse damnatam meisque
praeclaris nuptiis destinatam. et iam torus genialis scilicet noster
futurus accuratissime disternebatur lectus Indica testudine
perlucidus, plumea congerie tumidus, ueste serica floridus. at ego
praeter pudorem obeundi publice concubitus, praeter contagium
scelestae pollutaeque feminae, metu etiam mortis maxime cruciabar
sic ipse mecum reputans, quod in amplexu Venerio scilicet nobis
cohaerentibus, quaecumque ad exitium mulieris bestia fuisset
immissa, non adeo uel prudentia sollers uel artificio docta uel

¹⁸² En traducción de Lisardo Rubio Fernández (Apuleyo, *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 1983, pp.319-320):

“Entonces, un soldado sale corriendo por el pasillo central del teatro; a petición del pueblo, iba en busca de la mujer encerrada en la cárcel pública, mujer que, como dije anteriormente, estaba condenada a las bestias por sus múltiples crímenes y a quien ahora querían casar conmigo en sonada ceremonia. Para disponer lo que iba a ser nuestra cámara nupcial, se preparaba muy primorosamente un lecho con brillantes esmaltes indios, mullido con abundante pluma y cubierto de floridas sedas. No obstante, sin hablar ya de la vergüenza que me inspiraba tal himeneo público, ni de la repugnancia que sentía ante el contacto de aquella mujer manchada de sangre, lo que más me angustiaba era un presentimiento de muerte; yo me hacía las siguientes reflexiones: «Si en plena escena amorosa soltaran una fiera cualquiera para devorar a la mujer, ese animal no va a ser tan despierto, ni va a estar tan adiestrado, ni dominará tanto su apetito como para tirarse sobre la mujer que está a mi lado dejándome a mí tranquilo, por verme libre de condena y de culpa.»”

abstinentia frugi posset prouenire, ut adiacentem lateri meo laceraret mulierem, mihi uero quasi indemnato et innoxio parceret.

El asno logra escapar en la ficción de la novela, pero Tabucchi recrea el episodio que posiblemente hubiera desarrollado Apuleyo si la trama hubiera tomado otro derrotero:

13.2.-Apuleyo salva a Lucio de su sueño

“En una noche de octubre del 165 después de Cristo, en la ciudad de Cartago, Lucio Apuleyo, escritor y mago, tuvo un sueño. Soñó que se encontraba en una pequeña ciudad de Numidia, era la noche de un tórrido verano africano, estaba paseando cerca de la puerta principal de la ciudad cuando unas risas y una algarabía llamaron su atención. Atravesó la puerta y vio que cerca de los rojizos muros de arcilla un grupo de saltimbanquis representaban su espectáculo. (...) Un flautista avanzó en el círculo de tierra iluminada por los resplandores de las antorchas y empezó a tocar una melodía orientalizante. Y entonces de un carromato salió una mujer de generosos senos, cubierta de velos, que llevaba un látigo en la mano. La mujer avanzó azotando el aire y enrolló el látigo a su cuerpo. Era una mujer de cabellera oscura y de orejas profundas, y el maquillaje de la cara, a causa del sudor, le corría por las mejillas.

Apuleyo hubiera deseado marcharse, pero una fuerza misteriosa le obligaba a quedarse, a mantener los ojos fijos sobre aquella mujer. Los tambores comenzaron a sonar, primero lentamente y después con frenesí, y en aquel momento, por debajo del telón tras el que estaban los animales, salieron cuatro majestuosos caballos blancos y un pobre asno cansado (...). Entonces los tambores dejaron de sonar y el cansado asno, como si obedeciera una orden invisible, se tumbó de espaldas, con las patas

al aire, y exhibió ante el público un falo erecto. La mujer, mientras caminaba a su alrededor, gritaba que al resto del espectáculo sólo podrían asistir aquellos que pagaran con monedas contantes y sonantes, y dos saltimbanquis vestidos de guardias y provistos de fustas echaron a los niños y los mendigos.

Apuleyo se encontró solo, en el escaso círculo de gente que quedaba. Sacó de su bolsa dos monedas de plata, pagó y se puso a mirar el espectáculo. La mujer aferró el falo del asno y restregándose con lujuria sobre el vientre empezó a bailar una lánguida danza, apartándose los velos para mostrar sus encantos¹⁸³.

Apuleyo se acercó y levantó una mano, y en aquel momento el asno abrió la boca, pero en lugar de rebuznar emitió palabras humanas.

Soy Lucio, dijo, ¿no me reconoces?

¿Qué Lucio?, preguntó Apuleyo.

Tu Lucio, dijo el asno, el de tus aventuras, tu amigo Lucio.

Apuleyo miró a su alrededor, convencido de que la voz procedía de las proximidades, pero la puerta de las murallas ya estaba cerrada, los centinelas dormían y detrás de él respiraba silenciosa la profunda noche africana.

Esta bruja me ha hecho un maleficio, dijo el asno, me ha apresado bajo esta apariencia, sólo tú puedes liberarme, tú que eres escritor y mago.

Apuleyo se aproximó al fuego y cogió un tizón ardiente, trazó algunos signos en el aire, pronunció las palabras que sabía que debía pronunciar. La mujer chilló, en su boca se dibujó una mueca de disgusto y su rostro empezó a arrugarse adquiriendo el aspecto de una vieja. Entonces, como por encanto, la mujer se disolvió en el aire y con ella desaparecieron los saltimbanquis, el cerco de las murallas, la noche africana. De repente, fue de día: era una

¹⁸³ Apul.*Met.*10,21.

espléndida y luminosa jornada, en Roma, Apuleyo paseaba por el Foro y a su lado paseaba su amigo Lucio. Paseaban charlando y, mientras tanto, contemplaban las esclavas más bellas que deambulaban por el mercado. En cierto momento, Apuleyo se detuvo y, sujetando a Lucio por la túnica, lo miró a los ojos y le dijo: Esta noche he tenido un sueño.” (pp.23-26)

No sabemos en qué medida el sueño de Apuleyo está en la génesis de la futura novela, pues se trataría de un sueño revelador y fértil para la posterior creación literaria.

Cambiando ahora radicalmente de planteamiento literario y pasando, pues, de la recreación al ensayo, tenemos la siguiente prosa que Francisco Ayala (1906) nos ofrece en su libro *El tiempo y yo*¹⁸⁴ una obra de reflexión rica en alusiones literarias. Los novelistas latinos parecen estar entre las preferencias de lectura del autor granadino, como vemos en esta prosa o pequeño ensayo en el que compara un hecho publicado en la prensa con un capítulo de *Las Metamorfosis*, de Apuleyo:

13.3.-La actualidad de los textos de Petronio y Apuleyo

“Para darle expresión a los tiempos que vivimos mediante una parábola cinematográfica se sirvió Fellini del *Satiricón* de Petronio. Lo mismo hubiera podido echar mano a la obra de Lucio Apuleyo, pues en *El asno de oro* hay un tesoro de materiales utilizables.

Poco tiempo hace regresaba yo a Nueva York en el autobús del aeropuerto cuando, por la Tercera Avenida, vi avanzar con impresionante solemnidad una procesión religiosa. No es

¹⁸⁴ “Todos los caminos llevan a Roma”, en *El jardín de las delicias / El tiempo y yo*, Madrid, Espasa Calpe, 1978.

espectáculo demasiado frecuente en esta ciudad, y me llamó la atención. Al otro día, 8 de octubre de 1973, encontré en el *New York Times* una foto de la procesión, y la información que traduzco: «Iglesia de homosexuales en su nuevo hogar. La iglesia del Discípulo Bien Amado, primera iglesia para homosexuales establecida en la ciudad de Nueva York, se mudó a su nuevo santuario después de más de tres años en un local alquilado. (...) La nueva iglesia, que no pertenece a una determinada confesión, fue bendecida primero por el reverendo Robert Clement, su pastor, tras de haber conducido la procesión de sus fieles a través de la ciudad desde su hogar anterior en la iglesia Moravia de la Avenida Lexington y Calle 30. El servicio religioso se parece mucho a la ceremonia ortodoxa oriental.

Pues bien, en la obra de Apuleyo se presenta igualmente una iglesia de homosexuales. Lucio, convertido en asno, ha sido comprado en subasta por Filebo, viejo eunuco¹⁸⁵, «uno de esos degenerados que convierten a la Gran Diosa de Siria en una mendiga, pregonándola por los caminos de pueblo en pueblo con acompañamiento de címbalos y castañuelas», quien lo lleva a su alojamiento y grita desde la puerta: «Niñas, mirad! ¡Os he comprado un nuevo sirviente estupendo! Esas niñas eran una partida de asquerosos jóvenes eunucos, quienes -explica Lucio-, creyendo las palabras de Filebo y pensando que iban a pasarlo bien conmigo, empezaron a lanzar gritos en falsete e histéricas risitas de gozo. Cuando descubrieron que yo era un asno y no un hombre quedaron tan sorprendidos como los Aqueos en Aulis (Álulide) cuando una paloma suplantó milagrosamente a Ifigenia, la hija de Agamenón; y, desilusionados, comenzaron a hacer observaciones sarcásticas y desagradables: ¿Un sirviente para nosotras? No,

¹⁸⁵ Todos los textos pertenecen a *Apul.Met.*8,26. Francisco Ayala ha elegido, pues, un pasaje muy concreto de la novela.

querido Filebo. Quieres decir un marido para ti. Pero no seas viejo egoísta. Tienes que prestárnoslo alguna que otra vez, puesto que somos tus palomitas lindas ¿no? ¡Promételo! Entonces me llevaron y me ataron al pesebre.» «Esta extraña familia -continúa diciendo- incluía a un hombre de veras, un esclavo corpulento que habían comprado con el dinero de las limosnas. Cuando salían para llevar a la Diosa en procesión él iba al frente tocando el cuerno -lo tocaba muy bien-, y en casa usaban de él para todo, especialmente en la cama.» Este esclavo se alegra de pensar que el asno recién adquirido pudiera aliviarlo de sus cargas. «A la mañana siguiente -prosigue el relato- los sacerdotes eunucos se prepararon a salir en sus rondas, todos vestidos de colores diferentes con un aspecto absolutamente espantoso, las caras embadurnadas de rojo y con los ojos pintados para destacar su brillo. Llevaban birretes en forma de mitra, casullas color azafrán, sobrepellices de seda, ceñidores y zapatos amarillos. Algunos exhibían túnicas blancas con un entrecruzado irregular de estrechas tiras moradas. Cubrieron a la Diosa con un manto de seda y la pusieron sobre mis lomos -explica el burro-; el del cuerno empezó a tocar, y ellos a blandir enormes espadas y mazas, dando saltos como locos, desnudos los brazos hasta el hombro...» Así avanza la descripción hasta llegar a una escena que no sería decente reproducir en esas impolutas páginas (...)" (pp.310-313)

Lo que hace Francisco Ayala en este texto no es más que lo que han hecho tantas generaciones cultas durante siglos: poner en relación un hecho de la vida cotidiana con un pasaje de la literatura clásica. Rescatar el texto de Apuleyo, considerado por algún estudioso de Ayala como un "material crudo"¹⁸⁶, es una forma de dar transcendencia a un suceso

¹⁸⁶ "Entre los «materiales crudos» (...), ocupan un lugar importante las referencias a obras de arte y literatura o a datos históricos mediante las cuales un hecho cotidiano, quizá anodino, adquiere un relieve y profundidad que le prestan alcance universal. Así, por ejemplo, en "Todos

pasajero publicado por la prensa, además de incidir en esa vieja máxima latina que nos dice que *nihil novum sub sole*. Además de este hecho, el más importante, sin duda, nos llama, asimismo, la atención la fina ironía de Ayala al reproducir el texto de Apuleyo, pues en un momento determinado, por lo que entendemos que es un falso pudor, no quiere seguir reproduciendo un pasaje “indecente” (¿correrá el lector a leerlo a la fuente original?). Obsérvese, por otra parte, la referencia cinematográfica a la película de Fellini¹⁸⁷, en este caso basada en el *Satiricón*, y a la que dedicará, ya años más tarde, un artículo publicado en el diario *EL PAÍS* (27-VI-1995), titulado “Una «relectura» del *Satiricón*”, y que termina así:

“Entre el abrumador cúmulo de las vilezas que la película despliega a nuestra vista, tan sólo nos ha deparado el autor el respiro de un breve pasaje donde alienta y resplandece la nobleza humana; y tan sólo la hace comparecer ante nosotros para que asistamos a su dimisión de la vida. Es -¿quién no recuerda ese pasaje?- el sobrio y patético adiós de una familia patricia cuya ruina se ha hecho inminente. Vemos cómo el padre libera a los esclavos, envía los hijos en busca de salvación a un exilio incierto bajo el cuidado de criados fieles y, junto con la digna esposa, busca por su parte la única vía abierta a su propia salvación: el suicidio. Ambos cónyuges se abren las venas; y muertos ellos, la desierta finca será profanada por la protagonista pareja de homosexuales en sus retozos con una muchacha advenediza cuyo idioma extraño impide toda comunicación verbal -por lo demás, innecesaria- entre los

los caminos llevan a Roma”, una procesión de homosexuales vista en las calles de Nueva York es superpuesta a un episodio análogo en *El asno de oro* de Apuleyo” (Carolyn Richmond, Prólogo a F.Ayala, *El jardín de las delicias...*, p.31).

¹⁸⁷ El *Asno de oro* no ha recibido un tratamiento cinematográfico digno, al contrario de lo que ocurre con el *Satiricón*. Conocemos una pobre versión titulada *L'asino d'oro: processo per fatti strani contro Lucius Apuleius, cittadino romano*, dirigida en 1970 por Sergio Spina, un año más tarde de que se rodara la película de Fellini.

jóvenes... Melancólicamente, el último vestigio de decencia ha desaparecido ya. Nos queda todavía asistir al miserable banquete fúnebre, réplica atroz de la repugnante plétora con que nos abrumó antes el banquete ofrecido por Trimalción. Y salimos del cine cavilando sobre qué será lo que, en definitiva, ha querido darnos a entender Fellini.”

14. TÁCITO Y PLINIO EL JOVEN. EJEMPLOS DE PENSAMIENTO CLÁSICO PARA LA ACTUALIDAD

14.1.-Tácito y el azar (F.Ayala). 14.2.-El Ave Fénix (F.Ayala). 14.3.-Escepticismo frente a las pasiones pueriles (F.Ayala). 14.4.-Plinio y la fama (F.Ayala)

Publio Cornelio Tácito (ca. 55-ca. 120 p.C.), el autor de los *Anales* y las *Historias*, y Plinio el Joven (Gayo Plinio Cecilio Segundo, 61-hacia 113), sobrino de Plinio el Viejo, y conocido por los diez volúmenes de cartas y el panegírico a Trajano, son dos figuras unidas por una época, la de los primeros Antoninos. Entre las posibles y sugerentes posibilidades por las que se pueden optar para constuir este capítulo¹⁸⁸, vamos a centrarnos en los textos que cita Francisco Ayala de Tácito y Plinio el Joven, elegidos para sus “materiales crudos”, además de los pasajes de los novelistas, lo que nos ha animado a presentarlos conjuntamente en este capítulo. De nuevo, como hemos visto en el capítulo anterior, las reflexiones del autor granadino suelen girar en torno a las afinidades entre la Antigüedad y el

¹⁸⁸ Tácito ha sido motivo de inspiración para las novelas de Juan Luis Conde, *El largo aliento* (Barcelona, Destino [Colección Áncora y Delfín], 1993), donde el autor juega precisamente con el *cognomen* del historiador latino y lo vuelve a hacer parlante cuando nos habla de Cornelio el Silencioso, y Luis Goytisolo, de cuya novela *Estatua con palomas* ya hemos hablado en la introducción.

presente, para lo que se fija en pasajes concretos de la literatura latina que no duda en reproducir. De esta forma reflexiona en el siguiente texto acerca de un conocido pasaje de Tácito, tomado de *Anales* 6,22, donde se trata acerca del destino y el azar:

14.1.-Tácito y el azar

“Después de haberse referido a las habilidades de Tiberio como astrólogo, y a varias profecías relacionadas con él, hace Tácito en el libro VI de sus *Anales* una digresión sobre el problema del Hado, diciendo que al oír historias tales no sabe qué pensar y duda acerca de si las cosas humanas están regidas por el Hado y la necesidad, o dependen del azar. «Encuentra uno que los fundadores de las grandes escuelas filosóficas de la antigüedad y sus discípulos están en desacuerdo sobre el asunto. Algunos sostienen que los dioses no se ocupan de nuestros finales ni de nuestros comienzos, ni de la especie humana en general. De ahí que con tanta frecuencia veamos sufrir al bueno y prosperar al malvado. Otros creen que las cosas están dispuestas por el Hado, pero que dependen, no de los astros, sino de los principios y secuencias de la causación natural. Así pues, podemos escoger nuestro modo de vida pero una vez escogido ya está determinado el camino a seguir. La adversidad y la prosperidad -piensan ellos- no son cual el vulgo cree, pues muchos que parecen estar en la aflicción son en verdad felices, y muchos son infelices en medio de la mayor riqueza: en el primer caso llevan sus desventuras con valor, y en el último hacen mal uso de su prosperidad. Sin embargo, la mayor parte de la especie humana no está dispuesta a abandonar la fe en que el destino del hombre se encuentra determinado en el momento de nacer. Si algo resulta ser contrario a las profecías, ello será debido a dictámenes engañosos de ignaros videntes, que tienden a

desacreditar una ciencia tan bien establecida en los tiempos antiguos como en los modernos.»¹⁸⁹

Ninguna prueba más directa de la vigencia del texto de Tácito cuando pensamos que los “tiempos modernos” (en latín, *nostra aetas*¹⁹⁰) de que nos habla bien podrían ser los nuestros. Entendemos que a Francisco Ayala le ha llamado la atención esta reflexión tan articulada *sine ira et studio*, tan buen ejemplo de pensamiento clásico, que nos ofrece Cornelio Tácito como digresión de su relato histórico. Se trata de una reflexión frente al sentimiento irracional y la fe ciega que se aferra a creer en un destino marcado, en contraposición a un azar que nos haría irremediabilmente libres. Imaginamos que por la mente del autor granadino pasan todas las prácticas adivinatorias tan de moda en nuestros días como en los pasados. Francisco Ayala toma de un texto puntual que viene a continuación en la lectura de los *Anales* (*Ann.*6,28) su siguiente reflexión¹⁹¹:

14.2.-El Ave Fénix

“En el mismo libro dice Tácito que aquel año (se remite al 34 a. de J.C.) apareció en Egipto el fénix después de un largo ciclo. «Este milagroso fenómeno dio abundante materia de discusión entre los eruditos egipcios y griegos», informa agregando: «Todos los que han descrito a esta criatura coinciden en que está consagrada al sol y es única, su pico y su plumaje distintos de los demás pájaros. Los textos difieren en cuanto a la duración de su vida. Quinientos años es la cifra que suele darse; pero otros afirman

¹⁸⁹ “¿Causalidad o Casualidad?, *El jardín de las delicias*..., p.317.

¹⁹⁰ El texto latino es el siguiente: *ita corrumpi fidem artis cuius clara documenta et antiqua aetas et nostra tulerit.*

¹⁹¹ El Ave Fénix”, *El jardín de las delicias*..., p.318.

que el ciclo es de 1471 años y que el ave apareció primero en el reinado de Sesostris, luego en el de Amasis, y una tercera vez en el de Tolomeo, el tercero de la dinastía macedónica. En cada caso el ave voló a Heliópolis, con el séquito de muchísimos otros pájaros asombrados de su extraordinario aspecto. La antigüedad oculta sus previas apariciones; sin embargo, entre Tolomeo y Tiberio el intervalo es menor de 250 años, y por eso algunos han pensado que éste es un falso fénix, y no el verdadero pájaro de Arabia. De hecho, no cumplió las funciones que la tradición le atribuye. Pues cuando se ha completado el ciclo de años, y se le acerca la muerte, se entiende que ha de construir un nido en Arabia. Sobre él vierte su fluido genital, y nace un pollo de fénix. Lo primero que ha de hacer el nuevo fénix una vez crecido es enterrar a su padre. Esto no se cumple de un modo cualquiera. Echándose a la espalda una carga de mirra, hace un largo viaje de prueba, y una vez comprobada su capacidad para acarrear peso y cubrir una distancia, echa a su espalda el cuerpo de su padre, lo lleva al Altar del Sol, y lo quema allí. Se discute acerca de los detalles, y el mito los embellece. Lo cierto es que esta ave aparece en Egipto de tiempo en tiempo.»“

Una vez más, Tácito se muestra escéptico con respecto a lo que cuenta, pero no ahorra erudición en narrarnos un suceso que, al margen de su realidad, se ve embellecido por el relato mítico. La noticia curiosa, por lo demás, entra bien en la miscelánea de asuntos extraordinarios que recopila Francisco Ayala.

El tratamiento que Francisco Ayala hace de Plinio el Joven resulta, como veremos, más familiar y acorde con el tono confidencial que tienen algunos de los textos del epistológrafo latino. Veamos el siguiente pasaje, donde Plinio se congratula de haber podido dedicar un tiempo de soledad y recogimiento a sus escritos:

14.3.-Escepticismo frente a las pasiones pueriles

“Desde su casa de campo, donde ha pasado unos días agradablemente ocupado con sus papeles, Plinio, el Joven escribe a su amigo Calvisio Rufo. Se pregunta Plinio cómo hubiera podido aplicarse a ellos estando en la urbe. Allí se celebran las carreras, un espectáculo que a él nunca le ha llamado la atención, pues no ofrece novedad alguna; con verlo una vez, ya basta; y se sorprende de la pasión pueril con que hombres hechos y derechos contemplan siempre lo mismo: caballos que corren y los cocheros que los guían. «Lo que de hecho importa a la gente son los colores del equipo. Si en mitad de una carrera se cambiaran esos colores, la gente transferiría sus simpatías y entusiasmo de unos corredores a otros.» »Cuando pienso en lo inane e insípido de la rutina que mantiene a los espectadores interminablemente sentados, me da gusto de que mis gustos sean otros, y me complazco empleando mi ocio en las letras.»¹⁹²

No considera Ayala pertinente dar la cita concreta del pasaje, que está tomado -lo diremos nosotros- de la *Epistula* 9,6. Llama la atención observar cómo la carta de Plinio, que recoge en definitiva un motivo clásico, el del alejamiento del mundo, hace de este tópico una confesión personal, novedosa y privada, una de las características esenciales que hace de este epistolario una lectura amena. Este aborrecimiento de los espectáculos mundanos no es óbice para tener deseos del reconocimiento de los demás, la fama, en definitiva. Así lo pone de manifiesto Francisco Ayala reproduciendo varios textos donde Plinio el Joven nos habla de la fama¹⁹³ (el primer texto citado pertenece a Plin.*Epist.*9,23,5, y el segundo a

¹⁹² “Plinio y los deportes”, *El jardín de las delicias...*, p.316.

¹⁹³ “Plinio corteja la fama”, *El jardín de las delicias...*, p.241.

*Epist.*7,33):

14.4.-Plinio y la fama

“¿Habrá sido siempre lo mismo en todas partes? Repasando las cartas de Plinio el Joven encuentro repetidos testimonios de su preocupación por el renombre. En una a su amigo Máximo se expresa así: «Puedo sentirme contento, y confieso que lo estoy, de que mi nombre sea bien conocido. Pues no temo aparecer demasiado ufano cuando puedo citar la opinión de otros y no sólo la mía, en especial dirigiéndome a ti que nunca has sido envidioso de la reputación ajena y estás siempre dispuesto a fomentar la de tu amigo.» Al historiador Tácito, de quien también lo era, lo halaga para pedirle que se ocupe de él: «No fallará mi augurio: tus historias han de ser inmortales. Por eso deseo figurar en ellas: ingenuamente lo reconozco. Solemos tener cuidado de que sólo los mejores artistas retraten nuestras facciones: ¿por qué no habríamos de desear que nuestros hechos sean celebrados por un escritor como tú? Así voy a contarte algo que no puede haber escapado a tu diligencia, puesto que aparece en las actas públicas, pero te lo refiero para que sepas cuánto me alegrará que esta acción mía... sea ordenada con tu ingenioso relato.»

Si, como repetía Unamuno refiriéndose al catecismo, Dios creó el mundo para hacerse célebre, ¿no será disculpable que un escritor y hombre público, Plinio, corteje de esa manera a la fama?

Evidentemente, él aspiraba a un renombre perdurable («tus historias han de ser inmortales»); aspiraba a pervivir en la memoria de las gentes más allá de la muerte. Vanidad será esto, pero es una vanidad noble y, según el pensamiento de Unamuno, radicaba en lo más profundo de la condición humana (...)” (p.241)

Resulta llamativo que Plinio augure a Tácito que su obra será inmortal, precisamente cuando hemos leído unas líneas más arriba la poca fe que tiene Tácito en este tipo de augurios. Plinio está tratando aquí uno de los anhelos de todo escritor que se precie: ser reconocido y, si es posible, ser famoso. Curiosamente, Plinio lo trata abiertamente, sin falsa modestia. Este tipo de lecturas y reflexiones que hace Francisco Ayala acerca de los clásicos forman ya parte del *corpus* del autor (así podemos verlo en la edición de las obras completas), y vuelven, por tanto, a ser testimonio de las lecturas previas que en otras partes de su obra pueden estar subyaciendo sin haberlo declarado explícitamente.

15. SUETONIO Y LA PASIÓN MODERNA POR LA HISTORIOGRAFÍA LATINA

15.1.-Suetonio, tranquilo y erudito (M.Yourcenar). 15.2.-La lectura onírica de Suetonio (J.Lezama Lima). 15.3.-Centón de frases latinas (J.Cortázar). 15.4.-El dr.Carcopino (J.R.Ribeyro)

La historiografía latina ha suscitado pasión en muchos de los autores modernos y contemporáneos. Sería sorprendente comprobar cuántos sugerentes pasajes de la historiografía latina han pasado y quedado latentes en las mentes de los creadores literarios, aflorando después en bellos episodios narrativos. En especial, la lectura de los historiadores latinos es un motivo recurrente en los novelistas hispanoamericanos¹⁹⁴. Julio Cortázar (1914-1984) da buena cuenta de su conocimiento de los historiadores romanos al referirse explícitamente en uno de sus cuentos¹⁹⁵ a Tácito, Suetonio, la *Historia Augusta* y Amiano Marcelino:

¹⁹⁴ Para otras aproximaciones al asunto de la relación entre la historiografía y la novela hispanoamericana contemporánea cf. Mary Frances Williams, "Ammianus Marcellinus and Gabriel García Márquez: *One hundred years of solitude* and the house of Constantine", *Classical and Modern Literature* 1994, pp.269-296.

¹⁹⁵ Julio Cortázar, "Distante espejo", en *Historias de Gabriel Medrano*, en *Cuentos Completos*, tomo I, Madrid, Alfaguara, 1994, p.82.

“Por fin, en el presente año, estudio paralelamente una antología de moderna poesía angloamericana de Louis Untermeyer, la historia del Renacimiento en Italia de John Aldington Symonds y -absurda complacencia- la serie de los Césares romanos desde el héroe epónimo hasta el último capítulo de Amiano Marcelino. Para esta tarea me traje -con la gentil aprobación de la bibliotecaria de la Escuela- Tácito, Suetonio, los escritores de la Historia Augusta y Marcelino. En el momento de escribir este relato he llegado a conocer en detalle la vida de los emperadores hasta Probo; pegada a la pared de mi habitación hay una gran hoja de cartulina y ahí registro uno por uno los nombres de aquellos romanos y las fechas de sus reinados (...)”

Este cuento está escrito en 1943, unos años antes que las *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar (1903-1987), publicadas en 1951, y que después traduciría al castellano el propio Cortázar. Esta novela nos brinda la ocasión de leer un pasaje donde el narrador, el emperador Adriano, hace alusión al historiador Gayo Suetonio Tranquilo (ca. 70-ca. 150), el autor de las *Vidas de los Césares*, en los siguientes términos:

15.1.-Suetonio, tranquilo y erudito

“Había nombrado a Suetonio encargado de los archivos, cargo que le permitía consultar los documentos secretos que necesitaba para sus biografías de los Césares. Aquel hombre tan hábil, y tan bien apodado Tranquilo, no era concebible más que en una biblioteca; permaneció en Roma, donde llegó a ser uno de los familiares de mi mujer, miembro de ese pequeño círculo de conservadores descontentos que se reunían en su casa para criticar lo mal que anda el mundo. Como ese círculo me desagradaba,

obligué a retirarse a Tranquilo, que se marchó a su pabellón de los montes sabinos para seguir soñando en paz con los vicios de Tiberio.”¹⁹⁶

Volvemos a encontrar, como en la recreación de Tito Livio de Robert Graves, la rara presencia “física” del historiador, normalmente relegado a fuente histórica implícita en la ficción moderna, así como el juego con el *cognomen*, Tranquilo. Suetonio, aparece ya como texto, no como persona, en este intenso pasaje de la novela *Paradiso*¹⁹⁷, del escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976), donde nos describe las impresiones que a uno de sus personajes, José Cemí, le reporta la lectura de Suetonio, concretamente la vida del emperador Nerón (Suet.*Nero* 20-22):

15.2.-La lectura onírica de Suetonio

“Como a las dos de la mañana, Cemí se despertó, la amalgama de la algazara, la aparición inesperada de Fronesis y su acompañante Foción, y sobre todo las palabras de su madre, unido lo anterior al largo sueño producido por los polvos fumigatorios le producían un afán de volver, como en un reencuentro de su sueño con su circunstancia, a los libros que estaba leyendo. Había abandonado a Suetonio en el capítulo dedicado a Nerón¹⁹⁸, al que quería leer en el silencio de la medianoche. Recordó a Nerón al lado de su arpista favorito, haciéndolo tañer hasta el desfallecimiento¹⁹⁹. Sus ejercicios para conservar una voz que sólo

¹⁹⁶ *Memorias de Adriano...*, p.106.

¹⁹⁷ José Lezama Lima, *Paradiso*, edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 1984.

¹⁹⁸ Sabida es la imprecisión de Lezama Lima en sus citas.

¹⁹⁹ Suet.*Nero* 20,1 *statim ut imperium adeptus est, Terpinum citharoedum uigentem tunc praeter alios arcessit diebusque continuis post cenam canenti in multam noctem assidens (...)*. En traducción de Mariano

existían en sus delirios, tales como acostarse sobre sus espaldas, cubriéndose el pecho con una hoja de plomo, absteniéndose de comer frutas²⁰⁰. Su escuela de canto basada en el aforismo helénico: la música no es nada si se la tiene oculta. Inaugurando su temporada en Nápoles, no dejando de cantar mientras transcurría un terremoto²⁰¹. Trayendo jóvenes de Alejandría, para dedicarlos a claqueros, dividiendo la manera de aplaudir en combo, tejas y castañuelas. Estos claqueros usaban una rizada cabellera, una clámide color de múrce y un anillo en la mano izquierda²⁰².

Bassols de Climent (Suetonio, *Vida de los doce Césares*, tomo III, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1968): “por ello, tan pronto como alcanzó el poder, llamó a palacio a Terpino, el citaredo de más fama en aquella época, y durante muchos días consecutivos en la sobremesa se sentaba a su lado y le hacía cantar hasta una hora muy avanzada de la noche”.

²⁰⁰ Suet.Nero 20,1 *sed et plumbeam chartam supinus pectore sustinere et chystere uomituque purgari et abstinere pomis cibisque officientibus* (...) (“así se echaba de espaldas y aguantaba sobre el pecho una lámina de plomo, se purgaba usando lavativa y vomitivos, se abstenía de fruta y viandas nocivas”).

²⁰¹ Suet.Nero 20,1-2 *subinde inter familiares Graecum prouerbum iactans occultae musicae nullum esse respectum. Et prodiit Neapoli primum ac ne concusso quidem repente motu terrae theatro ante cantare destitit, quam incohatum absolueret nomon.* (“repitiendo a menudo a sus cortesanos el proverbio griego que reza: «Nadie aprecia la música oculta»; y fue en Nápoles donde debutó y no dejó de cantar hasta que hubo terminado la melodía que había comenzado, a pesar de un terremoto que sacudió repentinamente el teatro”).

²⁰² Suet.Nero 20,3 *Captus autem modulatis Alexandrinorum laudationibus, qui de nouo commeatu Neapolim confluxerant, plures Alexandria euocauit. Neque eo segnius adulescentulos equestris ordinis et quinque amplius milia e plebe robustissimae iuuentutis undique elegit, qui diuisi in factiones plausuum genera condiscerent -bombos et imbrices et testas uocabant- operamque nauarent cantanti sibi, indignes pinguis coma et excellentissimo cultu pueros nec sine anulo laenis.* (“Cautivado por los aplausos rítmicos de algunos marineros de Alejandría que habían confluído a Nápoles, como consecuencia del arribo de un nuevo cargamento de víveres, dio en seguida la orden de que hicieran venir otros muchos de Alejandría. Y no contento con esto, reclutó afanosamente de todas partes mozalbetes del estamento ecuestre, amén de cinco mil plebeyos, lo más granado de la juventud, para que, divididos en grupos, aprendiesen las diferentes clases de aplausos -a los que se designaba con los nombres de “murmillos de abejas”, “tejas” y “ladrillos”- y le jalearan mientras cantaba. Era fácil reconocer estos muchachos por su espesa cabellera, su espléndido atuendo y por un anillo que llevaban en su mano izquierda”).

Pidiendo el pueblo su *voz celestial* declaró que *sólo cantaría en sus jardines*²⁰³. Al representar la tragedia *Canacea en el parto*, exigió que las máscaras de los dioses y los actores se pareciesen a su divino rostro²⁰⁴. Pasaba gran parte del día viendo sobre una mesa las carreras de cuadrigas de marfil, cinceladas miniaturas persas²⁰⁵. Habiendo recibido de sus admiradores ruegos para que cantase, dijo que *sólo los griegos sabían escuchar y eran dignos de su voz*²⁰⁶. Mientras leía el relato de Suetonio, Cemí no estaba enteramente despierto, el humo de aquellas sustancias ardiendo permanecía entrelazado a la parte vegetativa de su organismo, aunque percibía que aquel grotesco emperador actor no era ni un tigre ni una dama perdida en el bosque”. No, no era nada de eso lo que veía, se presentaban unas

²⁰³ Suet.Nero 21,1 *Cum magni aestimaret cantare etiam Romae, Neroneum agona ante praestitutam diem renouavit falgitantibusque cunctis caelestem uocem respondit quidem «in hortis se copiam uolentibus facturum»*. (“Acuciado por el deseo de cantar también en Roma, convocó de nuevo, antes de la fecha reglamentaria, el certamen “neroniano”, y como todos los que asistían reclamaran insistentemente el privilegio de oír “su voz celestial”, contestó que ofrecería más tarde en los jardines <de palacio> una audición para los que quisieran <realmente oírle>”).

²⁰⁴ Suet.Nero 21,3 *Tragoedias quoque cantauit personatus, heroum deorumque, item heroidum ac dearum personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret. Inter cetera cantauit Canacen parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum*. (“Actuó también, con el rostro cubierto con una máscara, en varias tragedias, para lo cual hizo moldear máscaras de héroes y dioses, así como de heroínas y diosas que reproducían sus propios rasgos y los de las mujeres que gozaban de su favor. Cantó entre otras tragedias las siguientes: “El parto de Canacea”, “Orestes matricida”, “Edipo ciego”, “Hércules furioso”).

²⁰⁵ Suet.Nero 22,1 *Sed cum inter initia imperii eburneis quadrigis cotidie in abaco luderet, ad omnis etiam minimos circenses e secessu commeabat, primo clam, deinde propalam, ut nemini dubium esset eo die utique affuturum*. (“En los comienzos de su reinado, no contento con jugar todos los días con cuadrigas sobre un tablero de juego, concurría, abandonando su finca de recreo, a todos los espectáculos circenses, por insignificantes que fueran, al principio de incógnito, luego abiertamente, de tal suerte que todo el mundo sabía que en tales ocasiones haría acto de presencia en Roma”).

²⁰⁶ Suet.Nero 22,3 *A quibusdam ex his rogatus ut cantaret super caenam, exceptusque effusius, solos scire audire Graecos solosque se et studiis suis dignos ait*. (“En una ocasión, algunos de estos legados le rogaron que cantase en la sobremesa y le prodigaron unos aplausos tan frenéticos que Nerón exclamó: «Sólo los griegos saben escuchar y son dignos de mi arte»”).

máscaras que tapaban unas carcajadas, no un rostro, que miraban unas nalgas agrandadas como las ancas de los caballos negros de los encapotados en el procesional de los estudiantes.” (pp.382-383)

Estamos ante una asombrosa y exótica lectura de Suetonio en el Caribe, no exenta, como veremos en el último capítulo, del espíritu de esas modernas melancolías que llevaban a que autores como Huysmans u Oscar Wilde dieran a leer a sus personajes la vida del emperador Heliogábalo. Estas lecturas de los clásicos a la luz de la estética moderna resultan, más allá de lo paradójico, sumamente enriquecedoras, en especial, dentro de una novela tan moderna, pero de tan profundas reminiscencias clásicas y mitológicas.

No queremos terminar este capítulo sin referirnos a un hecho que, aunque secundario, es consecuencia de esta fascinación que venimos viendo por la historiografía romana. Se trata de algunos ejemplos puntuales donde son, precisamente, los historiadores modernos de Roma, en concreto Theodor Mommsen y Jérôme Carcopino²⁰⁷, los que hacen su aparición en la ficción literaria. De esta forma, y aunque los datos son imprecisos, nos da la impresión de que Julio Cortázar está aludiendo a la figura del historiador alemán Theodor Mommsen en el cuento titulado “Sabio con agujero en la memoria”²⁰⁸, compuesto precisamente mediante retazos de célebres frases latinas, a la manera de un mensaje telegráfico, y donde hace participar también en la acción nada menos que al mismísimo emperador Caracalla:

15.3.-Centón de frases latinas

“Sabio eminente, historia romana en veintitrés tomos,

²⁰⁷ A quien ya hemos aludido al hablar del destierro de Ovidio.

²⁰⁸ *Historias de cronopios y de famas*, en *Cuentos Completos*, tomo I, Madrid, Alfaguara, 1994, p.460.

candidato seguro al Premio Nobel, gran entusiasmo en su país. Súbita consternación: rata de biblioteca a full-time lanza grosero panfleto denunciando omisión Caracalla. Relativamente poco importante, de todas maneras omisión. Admiradores estupefactos consultan Pax Romana qué artista pierde el mundo Varo devuélveme mis legiones hombre de todas las mujeres y mujer de todos los hombres (cuídate de las Idus de marzo) el dinero no tiene olor con este signo vencerás. Ausencia incontrovertible de Caracalla, consternación, teléfono desconectado, sabio no puede atender al Rey Gustavo de Suecia pero ese rey ni piensa en llamarlo, más bien otro que disca y disca vanamente el número maldiciendo en una lengua muerta.”

A pesar de la vaguedad intencionada, sí podemos encontrar dos referencias dentro del pequeño relato que pueden hacernos pensar en Mommsen: el historiador alemán fue, en efecto, Premio Nobel en 1902 y su *Historia de Roma* tan sólo abarcó el periodo de la República, hasta el punto de que Gilbert Highet dedica unas páginas encaminadas a valorar por qué no quiso terminar su obra más conocida²⁰⁹. Por el contrario, Carcopino sí aparece explícitamente citado e involucrado como especialista de la Historia Antigua en un cuento del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro (1929)²¹⁰ titulado “*Terra Incognita*”. El cuento, escrito precisamente en París en 1975, tiene como protagonista a un erudito en Historia Griega, el doctor Álvaro Peñaflor, amigo y colega en la ficción del profesor Carcopino:

²⁰⁹ *The Classical Tradition...*, pp.474-477.

²¹⁰ *Cuentos Completos (1952-1994)*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp.409-417.

15.4.-El dr.Carcopino

“El doctor Álvaro Peñaflor interrumpió la lectura del libro de Platón que tenía entre las manos y quedó contemplando por los ventanales de su biblioteca las luces de la ciudad de Lima que se extendían desde La Punta hasta el Morro Solar. Era un añochecer invernal inhabitualmente despejado. Podía distinguir avisos luminosos parpadeando en altos edificios y detrás la línea oscura del mar y el perfil de la isla de San Lorenzo.

Cuando quiso reanudar su lectura notó que estaba distraído, que desde esa galaxia extendida a sus pies una voz lo llamaba. Habitado a los análisis finos escrutó nuevamente por la ventana y se escrutó a sí mismo y terminó por descubrir que la voz no estaba fuera sino dentro de él. Y esa voz le decía: sal, conoce tu ciudad, vive. (...)

Pero la soledad tenía muchos rostros. Él había conocido únicamente la soledad literaria, aquella de la que hablaban poetas y filósofos, sobre la cual había dictado cursillos en la universidad y escrito incluso un lindo artículo que mereció la congratulación de su colega, el doctor Carcopino. Pero la soledad real era otra cosa. (...)

Cuando estuvo frente al volante quedó absolutamente absorto. Él tenía un conocimiento libresco pero perfecto de las viejas ciudades helenas, de todos los laberintos de la mitología, de las fortalezas donde perecieron tantos héroes y fueron heridos tantos dioses, pero de su ciudad natal no sabía casi nada, aparte de los caminos que siempre había seguido para ir a la universidad, a la biblioteca nacional, a la casa del doctor Carcopino, donde su madre. Por eso, al poner el carro en marcha, se dio cuenta que sus manos

temblaban, que este viaje era realmente una explicación de lo desconocido, la *terra incognita* (...)”

En un sillón de cuero de la biblioteca de Álvaro Peñaflo, Carcopino contaba a éste sus últimas lecturas de historia romana. Carcopino, cuya obra acerca de la vida cotidiana en Roma²¹¹ ha servido de tanta inspiración para los cultivadores de la novela histórica, y tan amigo de estudiar las relaciones entre la historia y la literatura, se ve involucrado ahora, aunque sin participar directamente en el trasunto del cuento, en esta particular ficción tan irónica con respecto a la erudición libresca.

²¹¹ *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid, Temas de hoy, 1993.

16. LAS MISCELÁNEAS: AULO GELIO Y LA NOVELA EXPERIMENTAL

16.1. La persona de Aulo Gelio (Arturo Capdevila). 16.2.-Afecto por las *Noches Áticas* (A.Bioy Casares). 16.3.-La etimología de “máscara”, o la armonía entre las palabras y las cosas (J.Cortázar, E.Sábato, R.Pérez de Ayala, J.L.Borges)

El complejo encuentro entre Aulo Gelio (ca. 130- ca. 180 p.C.) con algunos insignes cultivadores modernos de obras misceláneas supera los cauces conocidos de la tradición o la mera inspiración. Cabe preguntarse qué tiene de especial la obra de un erudito del siglo II, cultivador de la diatriba cínico-estoica, verdadero manual de filosofía vital, para que atraiga la, para nosotros, inesperada atención de autores argentinos tan relevantes y cercanos a nuestro tiempo como Bioy Casares, Borges o Cortázar. Es posible que Gelio haya sabido recoger, sin tener plena conciencia de ello, algunos de los resortes más atemporales de nuestra relación con el saber, como un conocimiento que, aunque libresco, está implicado con la vida; asimismo, la capacidad de hacer de este saber un universo literario propio, o bien una erudición ligada a la libertad de aprender en un orden fortuito, no explícitamente sistemático. Sin menoscabo de todo lo anterior, fue un poeta argentino nacido en 1899 y fallecido en 1967 quien plasmó en su libro *La fiesta del mundo* un retrato no del todo favorable del erudito que, sin embargo, dejó impresa la imagen de Gelio en los ingenios literarios argentinos, sobre todo en aquellos que crearon, más allá de la propia vida real, un

mundo literario de ficciones. El poema, de manera evidente, pero significativa, lleva el simple título de “Aulo Gelio”:

16.1. La persona de Aulo Gelio

“Aulo Gelio, feliz bajo Elio Adriano,
autor preclaro de *Las noches áticas*,
que en plácidos inviernos escribiste,
seguro de tu dicha y de tu fama.

A la mesa de prósperos amigos
ingeniosos equívocos llevabas
o eruditas anécdotas festivas
con una erudición del todo vana.

(Si los lacedemonios al combate
iban a son de trompa o son de flauta;
si en diez mil dracmas cotizó Corinto
la noche de Lais, la cortesana.)

Historias antiquísimas sabías
y mil reglas de estética y gramática
y orígenes de fiestas y proverbios
y quisicosas de las Doce Tablas.

Y las contabas entre vino y vino,
entre acertijos y triviales fábulas:
que tu espíritu fué dorada abeja
y de ingenuo sabor tu miel pagana.

A la vera de Atenas, en la finca
señorial, donde bien te regalabas,

armonizaste la elocuencia griega
con la mejor comodidad romana.

Siempre pensaste que importaba mucho
tener en el festín un alma clara;
que un alma en armonía es grande cosa...
Cosa a los hombres y a los dioses grata.

Volviendo a Roma, por cambiar tus ocios,
Roma cordial conversación te daba:
con famosos retóricos de Roma
por el campo de Agripa te paseabas.

O en minuciosa búsqueda de alguna
vieja memoria de la edad pasada,
con dichosa paciencia recorrías
las librerías de las Sigilarias.

O en la casa del grave Favorino
solías en reuniones dilatadas,
disertar sobre Píndaro y Homero
hasta que entraba el día entre las lámparas...

Buen catador de los mejores vinos,
buen gustador de las mejores viandas,
en la fiesta del mundo sonreías,
la cabeza de rosas coronada.

Hoy todavía tu lector, Agelio,
en lánguida actitud te evoca y te halla.
Mientras boga tu barca a Grecia o Roma,

festín recuerdas y festín preparas.

Mas en tanto que vano entretenías
con verdades minúsculas el alma,
las legiones del César por la tierra
el triunfo del inicuo dilataban.

Ni una censura te arrancó el injusto.
Ni una chispa de amor la turba esclava.
Tú sabías de Píndaro y Homero;
de los dioses también; del Hombre, nada.

Así por tus caminos te paseaste,
la cabeza de rosas coronada;
y todavía ahora te paseas
por el silencio de tus noches áticas...

En vaguedad lunar pasa tu sombra;
pasa tu sombra entre las sombras, fatua.
Por los Campos Elíseos vas sonriendo,
seguro de tu dicha y de tu fama.

¡Rompedme mi corona, si la tengo!
¡Arda mi vida en amistad humana,
y algo sepa mi ciencia de los hombres,
aunque no sepa de los dioses nada!”²¹²

Es importante observar que Gelio jamás se vio a sí mismo como el erudito alejado de la vida que Capdevila dibuja en este retrato. El mismo Gelio escribió en contra de la erudición carente de encanto y de

²¹² Arturo Capdevila, *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 109-111.

utilidad, mas no somos dueños ni de lo que escribimos ni de las interpretaciones que hacen los demás de nuestra obra y nuestra persona. Hay quien, dando un salto en el tiempo, comparó a este Aulo Gelio libresco con la figura de Borges. Sin embargo, el saber de Gelio está ligado a la vida, al margen de que siempre encontremos a alguien que no vea en ese saber más que polvo de bibliotecas. Probablemente, el hecho de que este poema de Capdevila haya pasado a las antologías de la literatura de su país sea la razón más evidente de la significativa presencia de Gelio en varios escritores que, aunque universales, son también argentinos. Contamos, como decíamos al comienzo, con elogios explícitos de autores de la talla de Bioy Casares (1914-1999), que nos recuerda así su cariño por los dos tomos de la traducción castellana de la antigua Biblioteca Clásica Hernando:

16.2.-Afecto por las *Noches Áticas*

“Pocos objetos materiales han de estar tan entrañablemente vinculados a nuestra vida como algunos libros. Los queremos por sus enseñanzas, porque nos dieron placer, porque estimularon nuestra inteligencia, o nuestra imaginación, o nuestras ganas de vivir. Como en la relación con seres humanos, el sentimiento se extiende también al aspecto físico. Mi afecto por las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, dos tomitos de la vieja Biblioteca Clásica, abarca el formato y la encuadernación en pasta española.”²¹³

Como veíamos en el poema dedicado a una pobre edición de Horacio, de Menéndez Pelayo, el autor también alude aquí al formato del

²¹³ “A propósito de El libro de Bolsillo de Alianza Editorial y sus primeros mil volúmenes”, en D.Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad, 1991, p.179.

libro. Creemos, por otra parte, que este amor por el saber asistemático de la Antigüedad guarda una relación no casual con algunas obras de miscelánea modernas como, por ejemplo, los volúmenes de recopilación de prosas de Joan Perucho y, en particular, la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar. La comparación de dos autores tan alejados en el tiempo como el erudito latino Aulo Gelio y el escritor argentino Julio Cortázar puede ser considerada como una temeridad. Sin embargo, ambos hicieron de la erudición asistemática todo un arte, aunque sus obras misceláneas partan de motivaciones muy distintas que podemos considerar, en el caso de Gelio, como una erudición relajada, mientras que en Cortázar hay, más bien, una intencionalidad de *collage*. La obra de Gelio es un conjunto heterogéneo de escritos acerca de asuntos diversos, tales como cuestiones etimológicas y de filología, anécdotas y reflexiones filosóficas que responde a una tendencia a relajar las formas literarias para evitar así el cansancio del lector. Las cartas literarias de Séneca, o las *Noctes Atticae* de Gelio son un ejemplo excelente de este género que preludia ya el ensayo²¹⁴, aunque no encontrará ni su nombre ni su ingrediente personal hasta Montaigne²¹⁵. Pero si Gelio se encuentra en los albores aún inciertos del ensayo, Cortázar está, de alguna forma, en sus postrimerías, cuando intenta escapar mediante lo fragmentario y la cita de ese “mal endémico en la literatura argentina” que según Jaime Concha es el ensayismo²¹⁶.

²¹⁴ Ernst Bickel, *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1987, p.96; y Antonio Moreno, “Séneca, precursor del ensayo moderno...”.

²¹⁵ “¿Inventa Montaigne el género que practica, los *Ensayos*, título que significa no sólo “intentos o aproximaciones” sino, aún más importante, experiencias? Escribir en forma de textos breves, sobre cuestiones capitales o caprichosas, mezclando las anécdotas históricas, las citas cultas y los apuntes morales no era algo insólito en el siglo XVI: la influencia de Aulo Gelio se hacía notar entre los humanistas y más de uno imitaba las *Noches Atticas*, añadiendo sucesos notables más recientes y dosis de doctrina cristiana. Pero lo que Montaigne incorpora a la fórmula es precisamente el testimonio de la subjetividad, el descubrimiento literario de ese demonio que ya no va a dejar de acompañarnos a través de la edad moderna y contemporánea: la voz del yo” (Fernando Savater. “Montaigne y el empeño humano”, en *El PAÍS*, 12-IX-1992).

²¹⁶ “Critizando *Rayuela*”, *Hispanamérica*, año IV, anexo 1, pp.131-153, citado en la edición de

Estas dos posturas cronológicas extremas frente al ensayo trazan un puente imaginario entre la obra de Cortázar y la de Aulo Gelio. De esta forma, ambos autores comparten el orden fortuito²¹⁷, aunque Morelli, el *alter ego* novelesco de Cortázar, compara su libro, más bien, con un *Liber Fulguralis*²¹⁸ romano antes que con una obra de miscelánea²¹⁹. Otro aspecto común es el de la intención didáctica, en relación con el propio contenido de la obra, ya que se trata de una erudición encaminada a la formación y deleite del lector, para Gelio la de sus hijos²²⁰. Es curioso que Cortázar no quiera prescindir tampoco de esa intención didáctica y formativa, al menos irónicamente, como observamos en la cita de la obra titulada *Espíritu de la Biblia y Moral Universal*, al comienzo de *Rayuela*, donde se expone la utilidad que la obra puede reportar a la juventud:

“Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos (...)”

Finalmente, no podemos dejar de señalar las citas literales de todo

Rayuela de Julio Ortega y Saúl Yurkievich (CSIC, España, 1991, p.743).

²¹⁷ *Vsi autem sumus ordine rerum fortuito, quem antea in excerptando feceramus* (Gel.praef.2): “Así pues, en este trabajo aparece la misma incoherencia de materias que en las breves notas tomadas sin método alguno en medio de mis investigaciones y variadas lecturas” (trad. de Francisco Navarro y Calvo).

²¹⁸ Los *Libri Fulgurales* aparecen citados como tales en Cic.Div.1,72 *fulgurales et rituales libri*.

²¹⁹ “(...) Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo (...)” (*Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1984², p.154).

²²⁰ *** *incundiora alia reperiri queunt, ad hoc ut liberis quoque meis partae istiusmodi remissiones essent, quando animus eorum interstitione aliqua negotiorum data laxari indulgenique potuisset* (Gel. Praef.1). “Obras más agradables que esta podrán encontrarse: mi único objeto al componerla ha sido preparar a mis hijos recreos literarios, para cuando, libres de negocios, quieran proporcionar plácido descanso al espíritu.” (trad. de Francisco Navarro y Calvo).

tipo que podemos encontrar en ambas obras, citas que en Aulo Gelio van desde los poetas e historiadores griegos a los poetas latinos perdidos, y que en Cortázar recorren un vasto conglomerado donde puede leerse un texto del escritor polaco Witold Gombrowicz (*Rayuela* cap.145), por ejemplo, o una página del Almanaque Hachette (*Rayuela* cap.134). Precisamente, dentro de este variopinto conjunto de citas, observamos con sorpresa que Cortázar cita al erudito latino. De alguna manera, la pescadilla se está mordiendo la cola. Así pues, el capítulo -prescindible- que lleva el número 148 de *Rayuela* no es otro que una versión traducida del capítulo 7º perteneciente al libro V de las *Noctes Atticae* de Gelio, capítulo que, a su vez, es una transcripción de un fragmento de un lexicógrafo latino llamado Gavio Baso acerca de la supuesta etimología de la palabra *persona* “máscara”. Este es el capítulo tal y como se ofrece en *Rayuela*²²¹:

²²¹ Este es el texto latino original:

“«Personae» uocabulum quam lepide interpretatus sit quamque esse uocis eius originem dixerit Gaius Bassus.

Lepide mi hercules et scite Gaius Bassus in libris, quod de Origine uocabulorum composuit, unde appellata “persona” sit, interpretatur; a personando enim id uocabulum factum esse coniectat. Nam “caput” inquit “et os coperimento personae tectum undique unaque tantum uocis emittendae uia peruium, quoniam non uaga neque diffusa est, <set> in unum tantummodo exitum collectam coactamque uocem ciet, magis claros canorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et resonare uocem facit, ob eam causam «persona» dicta est «o» littera propter uocabuli formam productiore”.

Cortázar reproduce precisamente la traducción de Francisco Navarro y Calvo (Aulo Gelio, *Noches Aticas*, Librería Vda. de Hernando, Biblioteca Clásica, Madrid, 1893, 2 vols.), tan querida, como ya hemos visto, por Bioy Casares.

16.3.-La etimología de máscara, o la relación entre las palabras y las cosas

“De la etimología que da Gabio Basso (sic) a la palabra *persona*.

Sabia e ingeniosa explicación, a fe mía, la de Gabio Basso, en su tratado *Del origen de los vocablos*, de la palabra *persona*, máscara. Cree que este vocablo toma origen del verbo *personare*, retener. He aquí cómo explica su opinión: «No teniendo la máscara que cubre por completo el rostro más que una abertura en el sitio de la boca, la voz, en vez de derramarse en todas direcciones, se estrecha para escapar por una sola salida, y adquiere por ello sonido más penetrante y fuerte. Así, pues, porque la máscara hace la voz humana más sonora y vibrante, se le ha dado el nombre de *persona*, y por consecuencia de la forma de esta palabra, es larga la letra *o* en ella».

AULIO (sic) GELIO, *Noches Aticas*.”

La cita, al contener ya en sí misma un cita, da lugar, quizá involuntariamente, a un singular efecto metaliterario de “cita de citas”, pues Cortázar cita a Gelio y éste, a su vez, cita a Baso. Así las cosas, queremos saber si se trata de una simple cita erudita o, por el contrario, responde a algún motivo concreto, es decir, si se trata de un simple juego de erudición espontánea, o si puede encontrarse alguna regla interna que lo explique.

Para empezar, nos encontramos con un autor latino, Aulo Gelio, que no se encuentra dentro de la lista de autores de primera línea de la literatura clásica, como pueda ser Horacio, o Catulo, rememorados

igualmente en *Rayuela*²²². Pero no sería extraño que Gelio morara en la desbordante cultura de Cortázar, que en alguna ocasión nos da cumplida prueba de su dominio de los autores latinos y de la historia de Roma, como hemos tenido ocasión de ver en el capítulo anterior, dedicado a la historiografía latina. Por otra parte, no sabemos qué importancia pudo tener para Cortázar su traducción de *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar (1955), pero sí podemos encontrar la puntual alusión a los conocidos versos del emperador Adriano que abren, asimismo, la novela de la autora francesa:

“pequeña larva gris, *animula uagula blandula*, monito temblando de frío bajo las frazadas, tendiéndome una mano de maniquí, para qué, por qué.”²²³

verso que volvemos a encontrar en *Rayuela* (cap.3):

“«Lo malo de todo esto», pensó, «es que desemboca inevitablemente en el *animula uagula blandula*. ¿Qué hacer? Con esta pregunta empecé a no dormir (...)»“

De esta forma, la cita de Aulo Gelio no es un hecho aislado dentro de las alusiones a la cultura latina que encontramos en la obra de Cortázar. Que la cita que incorpora Cortázar a su novela se refiera precisamente a la supuesta etimología de “máscara” tiene una gran relevancia para entender la presencia de esta cita en la novela. Es llamativo el notable número de referencias a la máscara que encontramos en la obra narrativa del autor argentino. Si atendemos a las alusiones a la máscara que aparecen en

²²² En *Rayuela* encontramos asimismo una alusión al poeta Quinto Horacio Flaco, aprovechando el nombre de Horacio Oliveira (cap.21) y a Catulo, concretamente el gorrión de Lesbia (cap. 87).

²²³ “Ahí, pero dónde, cómo” en *Octaedro, Cuentos Completos*, tomo II, Madrid, Alfaguara, 1994, p.87.

Rayuela, no es difícil comprobar que las referencias, en unos casos relativas a máscaras reales o figuradas, y en otros como una manera de hablar, son un motivo recurrente. Tales referencias, por lo demás, pueden articularse convencionalmente en tres aspectos generales:

a) La máscara como falsedad, ocultamiento, frente al verdadero rostro.

“Valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara.” (*Rayuela* cap.3)

“«Mi fuerza está en mi debilidad», pensó Oliveira. «Las grandes decisiones las he tomado siempre como máscaras de fuga.»” (*Rayuela* cap.90)

b) La máscara como símbolo de multiplicidad en el actor o el escritor.

“«¿Cómo *contar* sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector? Tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que verteremos sobre un rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro.»” (*Rayuela* cap.116)

“Y otra caña antes de irse a dormir mientras Cefe, borracho de colores, se concedía un último poema donde como en un inmenso cuadro de Ensor estallaba todo lo estallable en materia de máscaras y antimáscaras.” (*Rayuela* cap.133)

c) Finalmente, las referencias más interesantes para nosotros son las que crean juegos verbales en torno al mismo nombre de la máscara. Tal es la recurrencia conjunta de los sustantivos “cara” y “máscara” (“más-cara”), que nos permite intuir un pequeño y singular juego de palabras entre ambos:

“También hubiera sido necesario explicar con detalle lo de mi mal al corazón y cómo, cualquier noche de éstas, me voy a quedar de pronto con la última expresión aferrada a la cara, máscara.”²²⁴

Tenemos que hacer notar que de la misma manera que Cortázar explota este pequeño juego de palabras entre dos términos semejantes, tanto por lo que designan como por su propia afinidad fonética, la etimología latina que asimila el sustantivo *persona* al verbo *personat* parte precisamente de un juego de palabras similar. Aquí comenzamos a ver claramente una de las claves del juego, que, a su vez, nos adentra en la *literatura de creación verbal*, de la que son ejemplos señeros autores de la talla de James Joyce o Ezra Pound. En lo que a la literatura en lengua castellana respecta, ya hemos hablado de este tipo de literatura al hablar de Aliocha Coll en el capítulo de Lucrecio, y en este ámbito resulta ya una referencia obligada la novela *Larva*²²⁵, del escritor gallego Julián Ríos y publicada, tras varias entregas previas, en 1984, donde la creación verbal se convierte en uno más de los personajes. Este autor nos ilustra, asimismo, con nuevos juegos de palabras a partir del término “máscara”, como son el juego verbal “más máscaras” (*Larva*, p.454), la aliteración “oscura máscara” (*Larva*, p.455), o el juego de palabras “a máscara descubierta” (*Larva*, p.457), dentro de una novela que resulta ser una gran mascarada real y verbal. Pero ahí no acaba todo, pues siguiendo el hilo de este juego de erudición literaria y verbal, la segunda parte de esta novela, titulada *Poundemonium* por ser un homenaje al poeta Ezra Pound en su etapa londinense, se evoca y juega con el título de uno de los primeros libros del poeta, que no es otro que el titulado *Personae*²²⁶. Esto nos devuelve, una

²²⁴ “Retorno de la noche”, en *La otra orilla, Cuentos Completos*, tomo I, p.59 en nota.

²²⁵ *Larva. Babel de una noche de San Juan*, Barcelona, Plaza & Janés, 1994.

²²⁶ “*Personae*, publicado a mediados de abril de 1909, será su verdadero debut en el gran teatro de Londres” (Julián Ríos, *Poundemonium (Larva)*, Madrid, Mondadori, 1989, p.93). Esta obra de Pound, selección de poemas cortos y reelaborada varias veces años después, es rica en reminiscencias latinas que se hacen especialmente apreciables en los títulos de los poemas, tales

vez más, al primitivo nombre latino y abre, asimismo, nuevas posibilidades de juego literario y verbal:

“Esto lo dijo hace sólo cuatro o cinco días, mientras atravesábamos Kensington Gardens, admirando el diorama de celajes del ocaso, grand couturier, y pretendía que Rimbaudelaire y yo lo acompañáramos a unas lecturas a cuatro voces de Pessoa en Earl's Court: «Fernando Pessoa: The Four Personae», decía el anuncio en su periódico. Y cuántas tú, Ezra Personae. Personne?” (*Poundemonium*, pp.45-47)

Cortázar presenta, además de los juegos verbales, los propiamente metalingüísticos, es decir, la explicación del significado de una palabra dentro de la propia narración y que ya nos dejan realmente a un paso de la cita de Aulo Gelio. A este respecto, encontramos un buen ejemplo de lo que decimos en el singular cuento titulado “Axolotl”²²⁷:

“Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma.”

La palabra “larva” tiene dos acepciones, la primera es la de animal joven salido de la cubierta del huevo, que es como hay que entender el título de la novela de Julián Ríos, y la segunda acepción nos lleva directamente al propio latín, que es donde aparece el término *larua* con el sentido de máscara, en concreto terrorífica²²⁸, y a esta última acude, pues,

como FAMAM LIBROSQVE CANO, “BLANDVLA, TENELLA, VAGVLA” u HORAE BEATAE INSCRIPTIO (Ezra Pound, *Personae. The collected shorter poems of Ezra Pound*, New York, New Directions, 1976).

²²⁷ *Final del Juego*, en *Cuentos Completos*, tomo I, p.383.

²²⁸ Uso que vemos recogido precisamente por el poeta Horacio (*nec illi larua aut tragicis opus esse cothurnis* Hor.S.1,5). Es también curiosa la siguiente referencia etimológica, propia de un diccionario, acerca de un aspecto gestual en *Rayuela* (cap.51):

Cortázar²²⁹. También en la línea explicativa encontramos el siguiente pasaje de Ernesto Sábato (1911) procedente de su novela *Sobre héroes y tumbas*²³⁰, dos años anterior a la publicación de *Rayuela* (1963) y que implícitamente nos conduce a la etimología latina citada por Cortázar:

“Pues, como decía Bruno, «persona» quería decir máscara y cada uno tendrá muchas máscaras: la del padre, la del profesor, la del amante. Pero ¿cuál era la verdadera? ¿Y había realmente una que fuese la verdadera? (...)” (p.189)

Todos estos ejemplos ilustran la dimensión de los términos “máscara”, “persona”, y “larva” como entidades puramente nominales que se prestan a la creación verbal en autores tan dispares como Cortázar, Pound, Ríos, o Sábato. Es posiblemente desde esta singular perspectiva desde donde podamos responder a nuestra pregunta inicial acerca de la función que tiene la cita de Aulo Gelio en el contexto general de *Rayuela*. En algún momento, Cortázar encontró la cita, probablemente en la lectura de Aulo Gelio, y le llamó la atención su brillantez etimológica, de la misma manera que, dieciocho siglos antes, le había sorprendido al erudito latino

“Oliveira, que iba a agregar algo más, vio salir de la sombra la cara de Traveler, y en el instante que duró la luz antes de volver a apagarse le sorprendió una mueca, un rictus (del latín *rictus*, abertura de boca: contracción de los labios, semejante a la sonrisa)”.

²²⁹ El peso de los viejos términos y relatos sobre fantasmas está muy patente en los modernos relatos fantásticos. Véase, a este respecto, nuestro trabajo titulado “Los cuentos de fantasmas: entre la literatura antigua y el relato gótico”, *Culturas Populares* 2, mayo-agosto de 2006 (dirección electrónica <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/ngarciajurdo.pdf>). Julio Caro Baroja da perfecta cuenta de este estado de cosas en una de sus ficciones: “Pero pronto se dio maña para derivar la conversación al tema de los lugares en que aparecían fantasmas de muertos malignos, «larvae» y «lemures», y discurrió sobre un texto de Plinio el joven acerca del asunto” (Julio Caro Baroja, *Las veladas de Santa Enfrosina...*, p.24).

²³⁰ *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

la noticia de Gavio Baso. Se trata de una etimología falsa, pero ingeniosa, lo que relativiza ciertamente su falta de veracidad, pues trata de explicar mediante un hábil juego de palabras el origen de un vocablo. Ya hemos dicho que la cita es el capítulo que lleva el número 148 de *Rayuela*, situado, según el Tablero de Dirección, entre los capítulos 41 (precisamente el primero que redactó Cortázar) y el 42. No hay relación evidente entre el capítulo 148 con su precedente, aunque quizá sí la haya con el capítulo 42²³¹, y, más precisamente, con este pasaje:

“(...) Le había dado esa mañana por pensar en frases egipcias, en Toth, significativamente dios de la magia e inventor del lenguaje. Discutieron un rato si no sería una falacia estar discutiendo un rato, dado que el lenguaje, por más lunfardo que lo hablaran, participaba quizá de una estructura mántica nada tranquilizadora. Concluyeron que el doble ministerio de Toth era al fin y al cabo una manifiesta garantía de coherencia en la realidad o la irrealidad; los alegró dejar bastante resuelto el siempre desagradable problema del correlato objetivo. Magia o mundo tangible, había un dios egipcio que armonizaba verbalmente los sujetos y los objetos. Todo iba realmente muy bien.” (*Rayuela* cap.42)

En este sentido, la etimología latina parece responder a esa armonía verbal entre los sujetos y los objetos de la que es garante el dios egipcio y que obvia, además, la naturaleza arbitraria del signo lingüístico. Nada mejor, pues, que la “máscara” tenga el nombre de *persona*, pues “resuena”, es decir, *personat*, aduciendo una supuesta función de la misma como caja de resonancia que de cuando en cuando volvemos a encontrar en alguna cita de carácter erudito, como esta de Ramón Pérez de Ayala (1880-1962),

²³¹ Para la relación no siempre fácil de ver entre los capítulos prescindibles y el resto de *Rayuela* véase lo que dice Andrés Amorós en su introducción a la novela en la edición de Cátedra (pp.52-55).

que la utiliza precisamente como soporte conceptual:

“De aquí que en teatro griego, como en el latino, los actores no trabajaban a rostro descubierto, sino con unas carátulas que los griegos llamaban *máscaras* y los latinos *personas*, que figuraban en inmovilidad plástica el carácter supuesto del personaje, y cuyo propósito se cifraba en ampliar y henchir la voz (*persona*, viene de *per sonare*, para que resuene; y la acepción moderna y universal de la palabra *personalidad*, ¡curiosa mutación de los conceptos!, se deriva de aquellas máscaras de rostro exagerado y fijo).”²³²

La referencia etimológica en Pérez de Ayala responde, como ha señalado Pelayo H.Fernández²³³, a la necesidad de un apoyo lógico para la exposición de sus ideas, necesidad que comparten, asimismo, autores contemporáneos como Unamuno y Ortega. La referencia etimológica suele responder a la necesidad de un apoyo lógico para la exposición de las ideas, respondiendo, pues, a razones conceptuales, aunque Jorge Luis Borges (1899-1986) se muestra irónicamente escéptico ante la utilidad de la etimología, aduciendo, entre otras, la etimología de “máscara”:

“Escasas disciplinas habrá de mayor interés que la etimología; ello se debe a las imprevisibles transformaciones del sentido primitivo de las palabras, a lo largo del tiempo. Dadas tales transformaciones del sentido primitivo de las palabras, que pueden linder con lo paradójico, de nada o de muy poco nos servirá para la aclaración de un concepto el origen de una palabra. Saber que “cálculo”, en latín, quiere decir piedrita y que los pitagóricos las usaron antes de la invención de los números, no nos permite

²³² Citado de Pelayo H.Fernández, *Ideario etimológico de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, pp.189-190.

²³³ *Ideario etimológico...*, p.4.

dominar los arcanos del álgebra; saber que “hipócrita” era actor, y “persona”, máscara, no es un instrumento valioso para el estudio de la ética. Parejamente, para fijar lo que hoy entendemos por “clásico”, es inútil que este adjetivo descienda del latín *classis*, flota, que luego tomaría el sentido de orden.”²³⁴

Así pues, frente a este uso, suficientemente estudiado, hemos podido adivinar en Cortázar una intención lúdica, centrada en la creación verbal, y que no es otro que un principio propio de la etimología popular²³⁵. No perdamos de vista que Gelio asocia dos palabras por su parecido, *persona* y *personare*, con un claro criterio de asociación formal que va a ser materia común tanto de etimólogos como Isidoro de Sevilla, a quien, por cierto, volveremos en el último capítulo, como de autores caracterizados por la utilización de los recursos del lenguaje, tales como James Joyce o Ezra Pound. Por ello, se revela al estudioso un singular punto de contacto entre los antiguos lexicógrafos y una parte significativa de la literatura del s.XX: el procedimiento de la creación lingüística, bien para crear erudición, bien literatura, según el interés que se tenga en cada caso.

²³⁴ “Sobre los clásicos”, *Obras completas*, Tomo II, Barcelona, Emecé, 1989, p.150.

²³⁵ Alberto Zamboni, *La etimología...*, pp. 146-150.

17. LA ERUDICIÓN ANTIGUA: PLINIO EL VIEJO Y BORGES

17.1.-Vitruvio y la enseñanza superior (J.J.Arreola). 17.2.-Plinio y el saber de los antiguos (I.Calvino). 17.3.-La fragilidad de la naturaleza humana (I.Calvino). 17.4.-Plinio y la memoria (J.L.Borges). 17.5.-Solino y *Las mil y una noches* (A.Machen)

Resulta sorprendente observar cómo variados autores recurren a la literatura erudita y técnica romana para contextualizarla en una trama literaria. ¿Qué razón puede haber para rescatar un texto de Plinio el Viejo, o hacer que un cuento gire en torno a Vitruvio? La razón puede encontrarse en estas clarificadoras líneas de Jorge Luis Borges: “Épocas hubo en que se leían las páginas de Plinio en busca de precisiones; hoy las leemos en busca de maravillas, y ese cambio no ha vulnerado la fortuna de Plinio”. Esta apreciación sobre Plinio que nos da Borges en un prólogo dedicado a la prosa de la *Decadencia y ruina del Imperio Romano*, de Edward Gibbon²³⁶, resume perfectamente el contenido de este capítulo, dedicado al uso literario que los autores modernos hacen de la erudición antigua.

Recogiendo la corriente didáctica tan querida asimismo por otros

²³⁶ “Prólogo a Edward Gibbon, *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano*, Barcelona, Orbis (Biblioteca Personal Jorge Luis Borges), 1987, p.15.

autores de la literatura mexicana²³⁷, Juan José Arreola nos presenta en su cuento “De balística”²³⁸ una burla de ciertos investigadores norteamericanos, cuento que, al igual que el de “*Parturient montes*”, se abre con citas latinas, en este caso de César y de Apiano, y donde un joven estudiante de Minnesota acude a un reconocido profesor español, especialista en balística romana, para completar los datos de su tesis. En su conversación aparecen, junto a la referencia a algún historiador, como Amiano Marcelino, una nutrida muestra de tratadistas antiguos de técnica militar, como Vegetio, Frontino, o Marco Vitruvio Polión, el autor del tratado *De architectura*, sazonados convenientemente con una fina ironía:

17.1.-Vitruvio y la enseñanza superior

“Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobilior. Más allá se alzan los emplazamientos militares de Castillejo, de Renieblas y de Peña Redonda. De la remota ciudad sólo ha quedado una colina cargada de silencio...

-¡Por favor! No olvide usted que yo he venido desde Minnesota. Déjese ya de frases y dígame qué, cómo y a cuál distancia disparaban las balistas.

-Pide usted un imposible.

-Pero usted es reconocido como una autoridad universal en antiguas máquinas de guerra. Mi profesor Burns, de Minnesota, no vaciló en darme su nombre y su dirección como un norte seguro.

-Dé usted al profesor, a quien estimo mucho por carta, las gracias de mi parte y un sincero pésame por su optimismo. A propósito, ¿qué ha pasado con sus experimentos en materia de

²³⁷ Carmen de Mora, “Introducción” a *Confabulario definitivo...*, pp.40-41.

²³⁸ *Confabulario definitivo...*, pp.129-139.

balística romana?

-Un completo fracaso. Ante un público numeroso, el profesor Burns prometió volarse la barda del estadio de Minnesota, y le falló el jonrón. Es la quinta vez que le hacen quedar mal sus catapultas, y se halla bastante decaído. Espera que yo le lleve algunos datos que lo pongan en el buen camino, pero usted...

-Dígale que no se desanime. El malogrado Ottokar von Soden consumió los mejores años de su vida frente al rompecabezas de una *ctesibia machina*²³⁹ que funcionaba a base de aire comprimido. Y Gatteloni, que sabía más que el profesor Burns, y probablemente que yo, fracasó en 1915 con una máquina estupenda, basada en las descripciones de Amiano Marcelino. Unos cuatro siglos antes, otro mecánico florentino, llamado Leonardo da Vinci, perdió el tiempo, construyendo unas ballestas enormes, según las extraviadas indicaciones del célebre amateur Marco Vitruvio Polión.

-Me extraña y ofende, en cuanto devoto de la mecánica, el lenguaje que usted emplea para referirse a Vitruvio, uno de los genios primordiales de nuestra ciencia.

-Ignoro la opinión que usted y su profesor Burns tengan de este hombre nocivo. Para mí, Vitruvio es un simple aficionado. Lea usted por favor sus *libri decem* con algún detenimiento: a cada paso se dará cuenta de que Vitruvio está hablando de cosas que no entiende. Lo que hace es transmitirnos valiosísimos textos griegos que van de Eneas el Táctico a Herón de Alejandría, sin orden ni concierto (...)” (pp.129-131)

Juan José Arreola aprovecha este cuento para hacer una parodia de ciertos planteamientos educativos propios de la universidad

²³⁹ Se refiere a la “máquina de Ctesibio”, que levantaba el agua mediante surtidores (Vitr.10,12).

norteamericana, ávida de resultados científicos inmediatos, sin perder tiempo alguno en divagaciones. El estudiante de Minnesota se presenta precisamente pidiendo al investigador español concisión y resultados concretos que éste, por su parte, no podrá darle, lo que constituye el asunto del cuento. El profesor Burns ha fracasado, por lo demás, en sus circenses y espectaculares experimentos, víctima de su fe ciega en Marco Vitruvio Polión. Realmente, nos parece un reto difícil poder conformar una historia tan interesante sobre un autor latino tan poco dado, por lo demás, a las ficciones.

Gayo Plinio Segundo, más conocido como Plinio el Viejo (ca. 23-ca. 79 p.C.), es, posiblemente, el autor latino estelar en lo que se refiere al uso literario de autores latinos eruditos, dado su frecuente uso por parte de autores modernos interesados en la búsqueda de prodigios y maravillas. Es muy notable que Italo Calvino, de quien veíamos unas páginas más arriba cómo nos hablaba de Ovidio, haya elegido también a Plinio²⁴⁰, en calidad de clásico:

17.2.-Plinio y el saber de los antiguos

“El uso que siempre se ha hecho de Plinio, creo, es el de consulta, ya para saber qué sabían o creían saber los antiguos sobre una cuestión determinada, ya para escudriñar curiosidades y rarezas. (Bajo este último aspecto no se puede descuidar el libro I, es decir el sumario de la obra, cuyas sugerencias vienen de aproximaciones imprevistas; «Peces que tienen un guijarro en la cabeza; Peces que se esconden en invierno; Peces que sienten la influencia de los astros; Precios extraordinarios pagados por ciertos peces», o bien «Sobre la rosa: 12 variedades, 32 medicamentos; 3 variedades de lirios, 21 medicamentos; Planta que nace de una

²⁴⁰ “El cielo, el hombre, el elefante” (Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos...*, pp.45-55).

lágrima propia; 3 variedades de narcisos; 17 medicamentos; Planta cuya semilla se tiñe para que nazcan flores de colores; El azafrán: 20 medicamentos; Dónde da las mejores flores; Qué flores eran conocidas en tiempos de la guerra de Troya; Vestiduras que rivalizaban con las flores», y aún: «Naturaleza de los metales; Sobre el oro; Sobre la cantidad de oro que poseían los antiguos; Sobre el orden ecuestre y el derecho a llevar anillos de oro; ¿Cuántas veces cambió de nombre el orden ecuestre?».) Pero Plinio es también un autor que merece una lectura continuada, siguiendo el calmo movimiento de su prosa, animada por la admiración de todo lo que existe y por el respeto hacia la infinita diversidad de los fenómenos.

Podemos distinguir un Plinio poeta y filósofo, con su sentimiento del universo, su *pathos* del conocimiento y del misterio, y un Plinio coleccionista neurótico de datos, compilador obsesivo que sólo parece preocuparse de no desperdiciar ni una anotación de su mastodóntico fichero (...). Pero una vez admitida la existencia de estos dos aspectos, hay que reconocer sin más que Plinio es siempre uno, así como uno es el mundo que quiere describir en la variedad de sus formas.” (pp.45-46)

Italo Calvino se ha detenido precisamente a hablarnos del sumario de la obra, “cuyas sugerencias”, como él mismo declara, “vienen de aproximaciones imprevistas”. En verdad que a más de un lector no se le habrá escapado que los “Peces que tienen un guijarro en la cabeza”, los “Peces que se esconden en invierno”, y los “Peces que sienten la influencia de los astros” recuerdan bastante a un conocido texto de Borges, concretamente el titulado “El idioma analítico de John Wilkins”²⁴¹, que tanto ha apasionado a pensadores de la talla de Michel Foucault²⁴², o Umberto Eco²⁴³:

²⁴¹ *Otras Inquisiciones, Obras Completas*, tomo II, Barcelona, Emecé, 1989, p.86.

²⁴² Con este texto de Borges, precisamente, abre su libro *Las palabras y las cosas*, Barcelona,

“Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (...)”

En primer lugar, la obra de Plinio tiene el encanto de ser una enciclopedia que contiene su correspondiente clasificación de un mundo que puede ser real, pero que también incluye noticias fantásticas, seres imaginarios y prodigiosos como si fueran reales. Calvino no se olvida, sin embargo, de que Plinio, además de neurótico compilador de datos, es “poeta y filósofo”, transmisor no sólo de noticias curiosas sino, además, de una visión del mundo, como cuando nos habla de la fragilidad del ser humano en el libro VII:

17.3.-La fragilidad de la naturaleza humana

“De todo esto surge una idea dramática de la naturaleza humana como algo precario, inseguro: la forma y el destino del hombre penden de un hilo. Dedicó varias páginas a lo imprevisible del parto, citando los casos excepcionales y las dificultades y los

Planeta-Agostini, 1985, p.1.

²⁴³ *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, pp.176 y 201-219.

peligros. También ésta es una zona de límites: el que existe podría no existir o ser diferente, y todo lo que ha sido decidido está ahí.

«En las mujeres embarazadas todo, por ejemplo la manera de caminar, influye en el parto: si toman alimentos demasiado salados echan al mundo un niño sin uñas; si no saben contener la respiración, tienen más dificultades para parir; hasta un bostezo, durante el parto, puede ser mortal, así como un estornudo durante el coito puede provocar el aborto. Compasión y vergüenza asaltan a quien considera cuán precario es el origen del más soberbio de los seres vivientes: muchas veces basta el olor de una lámpara apenas apagada para abortar. ¡Y decir que de un comienzo tan frágil puede nacer un tirano o un verdugo! ¡Tú que confías en tu fuerza física, que estrechas entre tus brazos los dones de la fortuna y te consideras no pupilo sino hijo de ella, piensa qué poco hubiera bastado para destruirte!» (VII,42-44).” (pp.50-51)

De entre los 37 libros que componen la *Historia Natural*, este libro VII de Plinio, cuyo asunto central es el hombre, sirve también a Jorge Luis Borges para extraer de él el motivo de uno de sus más conocidos cuentos, el de Funes y su prodigiosa memoria. Debe hacerse notar que la literatura que encierra en su trama algún aspecto erudito no tiene por qué ser una estática o contemplativa, sino que suele gustar de historias de acción e intriga. Así procede Borges con la *Naturalis Historia* de Plinio en su relato “Funes el memorioso”²⁴⁴. Borges, en este caso, se centra en el capítulo vigésimocuarto del libro séptimo de Plinio, dedicado a la memoria. Este es el pasaje de Plinio, que hemos preferido reproducir antes que el texto de Borges para que el lector aprecie después más fácilmente el uso que va a hacer del mismo:

²⁴⁴ “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, en *Obras Completas*, tomo I, Barcelona, Emecé, 1989, p.487.

Memoriae necessarium maxime uitae bonum cui praecipua fuerit, haud facile dictu est, tam multis eius gloriam adeptis. Cyrus rex omnibus in exercitu suo militibus nomina reddidit, L.Scipio populo Romano, Cineas Pyrrhi regis legatus senatui et equestri ordini Romae postero die quam aduenerat. Mithridates, duarum et uiginti gentium rex, totidem linguis iura dixit, pro contione singulas sine interprete adfatus. Charmadas quidam in Graecia quae quis exigeret uolumina in bibliothecis legentis modo repraesentauit. Ars postremo eius rei facta et inuenta est a Simonide melico, consummata <a> Metrodoro Scepsio, ut nihil non isdem uerbis redderetur auditum. Nec aliud est aeque fragile in homine: morborum et casus iniurias atque etiam metus sentit, alias particulatim, alias universa. Ictus lapide oblitus est litteras tantum; ex praealto tecto lapsus matris et adfinium propinquorumque cepit obliuionem, alius aegrotus seruorum, etiam sui uero nominis Messala Coruinus orator. Itaque saepe deficere temptat ac meditatur uel quieto corpore et ualido. Somno quoque serpente amputatur, ut inanis mens quaerat ubi sit loci²⁴⁵.

²⁴⁵ “No es fácil decir quién ha sido la persona mejor dotada de memoria, que es una facultad sumamente necesaria para la vida, pues muchos son los que han alcanzado esta gloria. El rey Ciro podía llamar a todos los soldados de su ejército por su propio nombre, igual que Lucio Escipión al pueblo romano, y que Cíneas, embajador del rey Pirro, podía nombrar a todos los senadores y el orden ecuestre al día siguiente de su llegada a Roma. Mitrídates, rey de veintidós pueblos, dictó justicia en igual número de lenguas, y podía hablar públicamente a cada pueblo sin necesidad de intérprete. Hubo un tal Cármadas en Grecia que podía recitar de memoria cualquier volumen de la biblioteca que se le pidiera, como si lo estuviera leyendo. Finalmente, el poeta Simónides creó el arte de practicar la memoria, que fue perfeccionado por Metodoro de Escepsis, de forma que pudiera repetirse con las mismas palabras aquello que se había oído. Y no hay otra facultad que sea tan frágil en el ser humano: pues ésta es sensible a los embates de la enfermedad, de una caída e incluso a un susto, pudiendo quedar afectada unas veces parcialmente y otras por completo. Por causa del golpe de una piedra hay quien ha olvidado el alfabeto; otra persona que se cayó de un techo muy alto se olvidó de su madre, parientes y allegados; hay quien se olvidó de su servidumbre mientras estuvo enfermo, e incluso el orador Mesala Corvino no podía recordar ni su propio nombre. Y hasta hay veces que la memoria

El narrador de la historia ha comenzado el aprendizaje del latín, motivo por el cual porta libros que le ayuden a tal iniciación:

17.4.-Plinio y la memoria

“No sin alguna vanagloria yo había iniciado en aquel tiempo el estudio metódico del latín. Mi valija incluía el *De uiris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los comentarios de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio, que excedía (y sigue excediendo) mis módicas virtudes de latinista. Todo se propala en un pueblo chico; Ireneo, en su rancho de las orillas, no tardó en enterarse del arribo de esos libros anómalos”.

Ireneo Funes, el protagonista de la historia cuya memoria puede recoger cualquier detalle, por mínimo que sea, pide al narrador alguno de estos libros, “acompañado de un diccionario «para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín»”; éste le presta, no sin reserva y justificado escepticismo, el diccionario de Quicherat y el mencionado volumen de Plinio. Sorprendentemente, al cabo de siete días, cuando el narrador acude a reclamarle sus libros por tener que partir inesperadamente, encuentra a Ireneo hablando en latín:

“Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parra; la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso

intenta y busca abandonarnos aun estando nuestro cuerpo en paz y sano. También la memoria se interrumpe mientras transcurre el sueño, aunque nuestra mente, entonces vacía, se pregunte dónde se encuentra.”

deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del vigésimocuarto capítulo del libro séptimo de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem uerbis redderetur auditum* (...)

Ireneo empezó por enumerar, en latín y en español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis Historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en 22 idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso.) Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles (...)

Lo que bien podría haber sido un ensayo acerca de los prodigios de la memoria ha quedado convertido en una ficción con características de mito. Funes el Memorioso recita ya de memoria el pasaje latino, tal y como lo haría el bibliotecario griego del relato de Plinio y, más aún, si bien Plinio aduce como motivo de una pérdida de memoria el hecho de recibir

un golpe, en el caso de Funes va a ser precisamente ese golpe el que va a conferirle su prodigiosa capacidad, a pesar de quedar tullido. De esta forma, no sólo utiliza Borges la información erudita del texto clásico como poso erudito de su relato, sino que, además, la noticia acerca del golpe llega incluso a conformar la ficción (unido a posibles retazos autobiográficos). Es reseñable, asimismo, que Borges utilice para este relato los volúmenes de Plinio en latín, sabiendo que también conoce la traducción inglesa, como vemos en uno de los pasajes cruciales de su relato “El Aleph”:

“(…) vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche) (...)”²⁴⁶

Saber latín no era para Borges algo indiferente. Su aprendizaje de la lengua de Virgilio en Ginebra, y la posibilidad de acceder a sus textos marcó al autor para toda la vida como uno de los aspectos más característicos de su creación. La combinación entre el uso del latín y la construcción de relatos fantásticos le viene, precisamente, de su admiración por las literaturas francesa, inglesa y alemana, lo que no está desconectado de cierto desdén por la literatura castellana, en especial por su prosa²⁴⁷. A este respecto, Marcos-Ricardo Barnatán transcribe

²⁴⁶ Borges, “El Aleph”, en *El Aleph* (Obras Completas, tomo I, p.625).

²⁴⁷ “Pero no pasó lo mismo con la prosa. Algunos como Arozán, Valle Inclán y Unamuno fueron muy leídos, pero nunca con esa admiración entregada que supieron despertar los poetas. En realidad la cultura literaria de América Latina, desde las guerras de la independencia, se rebela contra España y se embebe de las literaturas de Francia, Inglaterra y Alemania. Entramos en el siglo XX mucho más cerca de la Europa transpirenaica que de España. La aparición de escritores como Borges o Lezama Lima, con una erudición tan universal, se relaciona con cierta antihispanidad literaria” (Abel Posse, “Borges y la literatura española” ABC 29-X-95).

oportunamente la impresión que a Borges le causó un encuentro con unos “ultraístas” sevillanos²⁴⁸:

“En Sevilla me vinculé al grupo formado alrededor de *Grecia*. Los integrantes de ese grupo, que se llamaban a sí mismos Ultraístas, tenían el propósito de renovar la literatura, rama de las artes de la cual no sabían nada. Uno de ellos me dijo cierta vez que todas sus lecturas se reducían a la Biblia, Cervantes, Darío y un par de libros del “Maestro”, Rafael Cansinos-Asséns. Sorprendió a mi cerebro argentino descubrir que no conocían lo francés y que para ellos no existía esa cosa denominada “literatura inglesa”. Llegaron a presentarme un “valor local” conocido como “el Humanista”, y no demoré en comprobar que su latín era más exiguo que el mío.”

En este sentido, la literatura inglesa, otra de las pasiones literarias de Borges, es, a su vez, una fuente de citas latinas transmisoras de maravillas. Pongamos un ejemplo bastante significativo: de un continuador de la erudición de Plinio el Viejo, Solino (s.III p.C.)²⁴⁹, se enriquece la obra titulada *Los tres impostores*²⁵⁰, del autor británico Arthur Machen (1863-1947), que “escribió a la sombra de Stevenson”, como reconoce Borges. Curiosamente, nos encontramos ante una doble e involuntaria tradición, antigua y moderna: de Plinio a Solino, por un lado, y de Machen a Borges, por otro. La novela de Machen pone la erudición al servicio de la intriga, y, muy en especial, la erudición latina:

²⁴⁸ Marcos-Ricardo, *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de Hoy, 1995, p.113.

²⁴⁹ “La *Collectanea rerum memorabilium*, la descripción de la tierra de Solino, que ejerció gran influjo en la Edad Media y que fue también resumida de nuevo y finalmente refundida en hexámetros, es un ejemplo que demuestra cómo se ejercía en esta época la redacción de libros. En su mayor parte el texto de Solino está compuesto seleccionando curiosidades de la *Historia Natural*, de Plinio (Ernst Bickel, *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1987, p.257).

²⁵⁰ *Los tres impostores*, trad. de Luis Loayza, Barcelona, Orbis (Biblioteca Personal J.L.Borges), 1985.

“Mi padre, hombre inteligente y cultivado, nos dejó una biblioteca, pequeña pero seleccionada, en la que figuraban los mejores clásicos griegos, latinos e ingleses, y esos libros fueron nuestro único entretenimiento. Recuerdo que mi hermano aprendió latín en las *Meditaciones* de Descartes, y a mi vez, en lugar de los cuentos que leen las niñas, no tuve a la mano nada más encantador que una traducción de los *Gesta Romanorum*.” (p.68)

En todo este episodio, que se inserta dentro de la llamada “Novela del Sello Negro”, que se inserta, a su vez, en la novela principal, veremos cómo la trama girará en torno a una enigmática piedra cuya fuente literaria está recogida en un oportuno volumen de geógrafos latinos:

17.5.-Solino y *Las mil y una noches*

“Ese día volví a examinar con verdadera desesperación las mohosas encuadernaciones de becerro o pergamino y, para mi grata sorpresa, encontré un magnífico volumen en cuarto, impreso por los Stephani, que contenía los tres libros de Pomponio Mela, *De Situ Orbis*, junto con otros geógrafos de la Antigüedad. Sé bastante latín como para orientarme en un texto no muy complicado y pronto quedé absorta en la curiosa mezcla de fantasía y realidad, la luz que resplandece en un espacio reducido del mundo mientras que alrededor sólo hay niebla, sombras y formas atroces. Recorriendo las páginas de nítidos caracteres puse los ojos en el título de un capítulo de Solino y leí las palabras:

Mira de intimis gentibus Libyae, de lapide Hexecontalitho

«Prodigios de las gentes que habitan en el interior de Libia y

de la piedra llamada Sesenta.»

Me atrajo lo curioso del título y seguí leyendo:

Gens ista auia et secreta habitat, in montibus horrendis foeda mysteria celebrat. De hominibus nihil aliud illi praeferunt quam figuram, ab humano ritu prosus exulant, oderunt deum lucis. Stridunt potius quam loquuntur; uox absonat nec sine horrore auditur. Lapide quodam gloriantur, quam Hexecontalithon uocant; dicunt enim hunc lapidem sexaginta notas ostendere. Cuius lapidis nomen secretum ineffabile colunt: quod Ixaxar.

«Estas gentes -traduje para mí- habitan lugares remotos y ocultos, y en los montes horrendos celebran inmundos misterios. Nada tienen en común con los hombres, salvo el rostro, y las costumbres humanas les son enteramente ajenas; aborrecen el sol. Chillan más que hablan; sus voces son desapacibles y no pueden oírse sin horror. Se jactan de una piedra que llaman Sesenta, porque dicen que en ella se leen sesenta caracteres. Esta piedra tiene un nombre secreto e inefable, que es Ixaxar.»

Me reí de la rara incoherencia de esta página, que juzgué digna de Simbad el Marino o de cualquier suplemento de las *Mil y una noches*. Ese día, al encontrarme con el profesor Gregg, le hablé de mi descubrimiento en la biblioteca y de los fantásticos disparates que había estado leyendo. Cuál no sería mi sorpresa al ver que me escuchaba con el más vivo interés.

-Muy curioso, por cierto -dijo-. No creía que valiese la pena leer a los geógrafos antiguos y veo que he perdido mucho. ¡Ah!, éste es el pasaje. Es una vergüenza robarle su entretenimiento, pero creo que debo llevarme el libro.

Al día siguiente el profesor me mandó llamar al estudio. Lo encontré sentado a la mesa, sobre la cual la luz de la ventana, mirando algo muy atentamente a través de una lupa.

-Miss Lally, quisiera valerme de sus ojos -comenzó diciendo-. Esta lupa es bastante buena, pero no se puede comparar con la que dejé en la ciudad. ¿Le importaría mirar usted misma y decirme cuántos caracteres hay inscritos?

Me entregó el objeto que tenía en la mano. Era el Sello Negro que me había mostrado en Londres, y el corazón me latió más de prisa al pensar que estaba a punto de saber algo. Tomé el Sello y, llevándolo bajo la luz, conté una a una las grotescas inscripciones en forma de dagas.

-Yo cuento sesenta y dos -dije al terminar.

-¿Sesenta y dos? ¡Qué dice usted! Es imposible. ¡Ah!, veo lo que ha pasado. Cuenta usted esta y esta otra -y señaló dos marcas, que a mis ojos pasaban por letras iguales a las demás.

-Sí, sí -añadió el profesor Gregg-, pero es claro que se trata de dos rasguños, hechos por azar, me di cuenta en el acto. Está muy bien, entonces; muchas gracias, Miss Lally.

Ya me iba, más bien decepcionada de que me hubiese llamado sólo para contar las marcas del Sello Negro, cuando de pronto recordé lo que leyerá el día anterior.

-¿Profesor Gregg! -exclamé, casi sin aliento- ¡El Sello, el Sello! Es la piedra *Hexecontalithos* de que habla Solino; es Ixaxar.

-Sí, supongo que sí -contestó-. O podría ser una simple coincidencia. En estas cosas, ya lo sabe usted, no se está nunca demasiado seguro. La coincidencia mató al profesor (...)” (pp.84-87)

La aparición de una piedra tan sorprendente en la noticia de un antiguo geógrafo latino da lugar al juego entre la erudición antigua y lo

fantástico, sin olvidar el componente de lo maravilloso que puede haber ya implícito en la propia obra latina. No en vano, se hace una sugerente comparación entre el texto de Solino y las *Mil y una noches*. Nótese cómo Machen transcribe el texto latino, para dejar bien claro que éste no es fruto de su invención, además de dar la referencia, propia de bibliófilo, de que se trata de un volumen en cuarto impreso por los Stephani.

El conocimiento de literatura latina que demuestran nuestros autores modernos no conoce, en verdad, ni límites de género, ni tampoco cronológicos, como vamos a ver en el siguiente capítulo.

18. LA RECUPERACIÓN DE LOS AUTORES TARDÍOS. DE LA DECADENCIA A LA FABULACIÓN

18.1.-La emoción del bibliófilo y medievalista (A.France). 18.2.-Elogio de la decadencia (J.-K.Huysmans). 18.3.-Egeria, de monja a dama (J.Perucho). 18.4.-La visita a San Isidoro del viajero bizantino Kosmas (J.Perucho). 18.5.-San Isidoro y la nigromancia (F.G.Orejas)

Estamos acostumbrados a descubrir la huella de los clásicos grecolatinos en la literatura posterior, pero cuando hablamos de los clásicos acuden a nuestra cabeza Homero, Virgilio, Horacio, o Séneca, entre otros, y no nos paramos a pensar en lo que ocurrió con todo el acervo de textos latinos que fueron escritos en latín a partir del siglo II de nuestra era, en lo que en otra época se denominó como la “decadencia”, y en la continuidad cultural de la lengua latina hasta la Edad Media. Ya hemos visto que el conocimiento que de la literatura latina tienen nuestros autores modernos no conoce, en verdad, límites de género, y que se adentra hasta en la literatura técnica con la misma maestría literaria que pueden demostrar ante un texto de Virgilio. Tampoco hay límites temporales, como veremos en este capítulo. Así, por ejemplo, al igual que hemos encontrado emotivas alusiones a Horacio en *El crimen de un académico* (*Le crime de Silvestre Bonnard*), de Anatole France, podemos ver una

llamativa fascinación ante uno de los más conocidos libros medievales de vidas de santos, *La leyenda áurea*, de Jacobo de Vorágine, de donde extrajo precisamente el argumento de su novela *Tais*²⁵¹. Silvestre Bonnard, paradigma de académico cándido y erudito que encierra mucha autobiografía del propio Anatole France, nos expresa así su fascinación ante el códice:

18.1.-La emoción del bibliófilo y medievalista

“(…) con el refinado egoísmo de un viejo solterón seguí la lectura de mi catálogo.

¡Cuánta sorpresa, cuánta emoción, cuánta alegría me hizo sentir la nota siguiente, que no puedo reproducir sin que mi mano se estremezca de gozo!:

«*La leyenda dorada de Jacobo de Génova (Jacobo de Vorágine), traducción francesa, en 4º menor.*

«Este manuscrito del siglo XIV contiene, además de la traducción, bastante completa, de la célebre obra de Jacobo Vorágine; 1º. Las leyendas de los santos Ferreol, Ferrucio, Germán, Vicente y Droctoveo. 2º. Un poema acerca de la *Milagrosa sepultura del señor San Germán de Auxerre*. Esta traducción, estas leyendas y este poema son debidos al erudito Juan Toutmouillé.

«El manuscrito está en vitela; contiene un gran número de titulares ornamentadas y dos miniaturas primorosamente hechas, pero en muy mal estado de conservación; una representa la

²⁵¹ “El tema lo ha tomado el novelista de una leyenda hagiográfica conservada en ese estupendo centón medieval de la *Leyenda Áurea*. En el capítulo CLII de tan venerable repertorio se cuentan, en efecto, la historia ejemplar de «Santa Tais, meretriz», que comienza con estas palabras: «Fue Tais una prostituta de extraordinaria belleza.»” (Carlos García Gual, *La antigüedad novelada...*, p.176).

Purificación de la Virgen, y otra la Coronación de Proserpina.»

¡Qué hallazgo! Cubrióse mi frente de sudor, y un velo nubló mis ojos. Temblé, enrojecí; como no pude articular ni una palabra, un grito ronco fue la expresión de mi contento (...).

La leyenda dorada es, de suyo, una obra extensa e interesante. Jacobo de Vorágine, definidor de la Orden de Santo Domingo y arzobispo de Génova, recopiló en el siglo XIII las tradiciones relativas a los santos católicos, y formó un conjunto de tal riqueza, que hizo exclamar en los monasterios y en los castillos: «¡Es la leyenda dorada!». *La leyenda dorada* es, sobre todo, opulenta en hagiografía italiana. Las Galias, las Alemanias e Inglaterra ocupan poco lugar. Vorágine sólo vislumbra a través de una fría niebla los más famosos santos de Occidente. Por esto los traductores aquitanos, germanos y sajones cuidaron de añadir a su relato las vidas de sus santos nacionales.” (pp.13-14)

A la fascinación por la literatura latina postclásica y tardía y de su repercusión en la propia estética moderna vamos a dedicar este último capítulo. La recuperación de la literatura latina tardía ocupa un lugar de honor dentro de la literatura francesa de finales del s.XIX, frente a la crítica despectiva de los académicos, que más allá del siglo I de nuestra Era tachaban a las letras latinas de “decadentes”. Uno de los abanderados de este movimiento adverso a las letras tardías era el erudito francés Desiré Nisard, que había publicado los tres pequeños tomos que llevaban el título de *Études des mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, publicados en Bruselas (Louis Hauman et comp.) en 1834, y donde, ayudado por una cita de Séneca el Rétor, perfilaba lo que quería decir con el término “decadencia”:

“Il faut compter comme une des causes le destin, «dont c'est la loi dure et éternelle que ce qui a atteint le plus haut point de grandeur retombe hélas! plus vite qu'il n'était monté, au dernier degré de la décadence.»

... *Cuius maligna perpetuaque in omnibus rebus lex est, ut ad summum perducta rursus ad infimum, uelocius quidem quam ascenderant, relabantur* (SÉNÈQUE, *Controv.*I, praef.7)”

El texto de Séneca (“Hay una ley maligna y perpetua en todas las cosas, de forma que lo que ha llegado a la cúspide aún más velozmente vuelve a caer en lo ínfimo”), traducido al francés por Nisard, nos presenta el término *décadence* para traducir, precisamente, *ad infimum*, es decir, el punto más bajo de la degradación. De esta forma, después de Lucrecio, Virgilio y Horacio, que, en opinión de Nisard, es “la mejor poesía, la más filosófica, la que ofrece una reflexión más completa acerca del hombre, y la que contiene más enseñanzas para la conducta de la vida”²⁵², la literatura latina ha perdido el buen gusto y su carácter formativo para ganar, supuestamente, un absurdo individualismo que degrada el arte. La tesis de Nisard tiene validez universal, y puede aplicarse asimismo a la poesía francesa contemporánea, como apreciamos en el capítulo dedicado a Lucano (“Lucain ou la Décadence”), donde el propio Nisard aprovecha para extraer ciertas semejanzas entre la poesía de los tiempos de Lucano y la de su propia época, que será igualmente tachada de decadente. Nisard no sospechaba probablemente que el término “decadente” iba a ser aceptado por el propio Baudelaire, buen conocedor, por cierto, tanto del latín como de la poesía latina, y adquirir un nuevo sentido estético, ahora unido a la idea de renovación y, en definitiva, a la modernidad²⁵³. Frente a

²⁵² “Je tiens pour la poésie de Lucrèce, de Virgile, d'Horace, non point comme la seule, mais comme la meilleure, la plus philosophique, celle qui réfléchit le plus complètement l'homme, celle qui contient le plus d'enseignements pour la conduite de la vie; la seule enfin qui puisse former des hommes de bon sens.” (Nisard, *Études des mœurs...*, p.X).

²⁵³ Véase, asimismo, la excelente introducción de J.Herrero, a su edición de *A contrapelo...*, de

los admiradores del “arte puro”, Baudelaire nos recuerda que todo arte ha sido contemporáneo de su tiempo, y se ha visto sometido a unas circunstancias que son precisamente las que le brindan la originalidad²⁵⁴. Cuando el artista se encuentra en un mundo en descomposición se abren ante sus ojos nuevas posibilidades de renovación artística, que son las que dan lugar a las nuevas tendencias y al arte de cada época. De esta forma, la conciencia del decadentismo francés se conforma al calor de la admiración por la literatura latina que surge a partir de Lucano, por lo que esta literatura latina, denostada y olvidada, cobra un nuevo valor gracias a la nueva estética moderna. Prueba evidente de esta circunstancia podemos encontrarla en la novela de Huysmans que ya hemos comentado en el capítulo dedicado a las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio, y que es considerada como la “biblia del decadentismo”. En el contexto cultural y estético que hemos esbozado, no es fruto de la casualidad, ciertamente, que Huysmans dedique por completo el capítulo III de su novela *Al revés* o *A contrapelo* (*À rebours*) a elogiar a los autores latinos tardíos frente a los clásicos. Vamos a centrar ahora nuestra atención en este sugerente y abigarrado capítulo de su novela, donde se resume, como veremos, toda la latinidad, aprovechando el consabido motivo de recorrer la biblioteca. Huysmans hace ya su declaración de principios en las primeras líneas del capítulo, donde considera a críticos literarios como Nisard en términos de “mente domesticada”:

Huysmans.

²⁵⁴ “Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations. “ (Charles Baudelaire, “La peintre de la vie moderne [1863]”, en *Oeuvres complètes*, Préface, présentation et notes de Marcel A.Ruff, Paris, Seuil, 1968, p.554).

18.2.-Elogio de la decadencia

“Una parte de las estanterías adosadas a las paredes de su despacho, anaranjado y azul, estaba exclusivamente cubierta por obras latinas, por esas que las mentes domesticadas por las deplorables lecciones machaconamente repetidas en todas las Sorbonas designaban bajo el nombre genérico de «la Decadencia».

En efecto, Des Esseintes no se sentía apenas atraído por la lengua latina que se practicó en aquella época que los profesores siguen llamando todavía con obstinación «El Siglo de Oro». Esta lengua reducida, con giros y construcciones muy limitados y casi invariables, sin flexibilidad en la sintaxis, sin colorido ni matices; esta lengua, raspada en todas las costuras de su vestido, podada de las expresiones rudas, pero a veces de gran valor imaginativo, prodecentes de épocas anteriores, podría, como máximo, servir para proclamar las mismas rimbombantes cantinelas y los mismos vagos tópicos repetidos de forma reiterada y constante por los retóricos y los poetas, pero resultaba tan insulsa y tan aburrida que era preciso llegar hasta el estilo francés del siglo de Luis XIV para encontrar, en los tratados de retórica y de lingüística, un tipo de lengua tan voluntariamente empobrecido, tan solemnemente abrumador y gris como lo fue el de aquella época.” (pp.148-149)

A continuación, comienza a enumerar los diferentes juicios que tiene de los autores latinos, en primer lugar, los llamados clásicos. Virgilio, como ya hemos tenido ocasión de ver en otro capítulo, le parece “uno de los más siniestros pelmazos que haya producido la Antigüedad”, y no mejor juicio le inspiran Ovidio y Horacio, que es un “insoportable patán que hace el zalamero contando chistes soeces como si estuviera disfrazado de viejo payaso”. La prosa clásica tampoco le entusiasma. De esta forma, no le seducen “las digresiones oscuras y la lengua ampulosa” de Cicerón,

ni la “aridez seca y autoritaria” de César. Salustio, aunque “poco brillante” y Tácito, “el más vigoroso”, le merecen mejor opinión que Tito Livio, “sentimental y pomposo”, Séneca, “hinchado y pálido”, y que Suetonio, “linfático y larvado”.

Las sátiras de Juvenal y Persio le dejaban indiferente, a pesar de algunos buenos versos del primero y de las “misteriosas insinuaciones” del segundo. Como ya podemos intuir de antemano, es con Lucano cuando la lengua latina comenzaba a tener interés para Des Esseintes:

“Descuidando a Tibulo y Propertio, Quintiliano y los dos Plinios, Estacio, Marcial de BÍlbilis, incluso a Terencio y a Plauto, cuyo lenguaje lleno de neologismos, de palabras compuestas y de diminutivos podía agradarle, el verdadero interés de Des Esseintes por la lengua latina empezaba por Lucano, pues en él ésta adquiría una nueva amplitud y se hacía más expresiva y menos seca. La construcción elaborada de los versos esmaltados y cubiertos de joyería de Lucano le cautivaba, pero su exclusiva preocupación por la forma, su sonoridad timbrada, su brillo metálico, no llegaban a ocultarle por completo el vacío de las ideas y la ampulosa hinchazón que desfiguran una obra como *La Farsalia*.”

No en vano, Nisard dedicaba un largo estudio a desentrañar los rasgos decadentes del poeta de *La Farsalia*, rasgos que si bien para el crítico francés no podían ser atribuibles a la belleza, Des Esseintes los describe, fiel al estilo de la novela, en términos de sinestesia. Es el *Satiricón* de Petronio la obra que de verdad comienza a invertir sus juicios desde el reproche al elogio:

“Esta novela realista está tajada de vida romana cortada al natural, sin ninguna intención de sátira o de crítica social, a pesar de lo que se pueda decir al respecto, sin ningún objetivo intencionado

o moralista; esta historia sin intriga y sin acción, que escenifica aventuras de esas presas que se cazan en Sodoma, y que analiza con sosegada finura las alegrías y las penas de estos amores y de estos amantes, esta obra que, con un estilo de espléndida orfebrería, sin que la personalidad del autor intervenga de forma directa ni una sola vez para aprobar o reprobar los actos y los pensamientos de sus personajes, describe los vicios de una civilización decrepita y de un Imperio que empieza a tener grietas, cautivaba a Des Esseintes, que creía percibir en el refinamiento de su estilo, en la agudeza de su observación y en la solidez de su forma narrativa, una singular relación, una curiosa analogía con las pocas novelas francesas que consideraba soportables e interesantes.”

Huysmans está comparando la novela de Petronio con la novela naturalista, género al que, por cierto, traiciona con su propia novela *À rebours*, “novela de artista” que tanto desesperó a Zola, el padre del naturalismo. De la misma forma, años más tarde, dirá Ludwig Bieler en su *Historia de la literatura romana*²⁵⁵ con respecto a Petronio y Joyce: “uno recuerda a menudo el *Ulises* de James Joyce, que tiene además de común con el *Satiricón* la maestría en la descripción de todos los aspectos de la vida sin distinciones, conocimientos con que está familiarizado y que, sin embargo, transmite con frío cálculo”. Fiel a las ideas de Baudelaire, Huysmans reconoce que el *Satiricón* no habría sido posible si no se hubiera escrito en la circunstancia de un imperio que se desquebrajaba, abriendo nuevas posibilidades a la prosa latina. Del siglo II de la era cristiana no le gustaba en exceso Frontón, de “giros caducos y mal remozados”, ni tampoco las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, “espíritu sagaz y fisgón, pero escritor atascado en un fango viscoso”. Era ya Apuleyo quien llamaba su atención:

²⁵⁵ Madrid, Gredos, 1983, p.272.

“Este africano le resultaba agradable y divertido; en su *Metamorfosis* la lengua latina llegaba a su apogeo, arrastrando en el impulso de su riada limos y aguas diversas procedentes de todas las provincias del Imperio, confundiéndose y mezclándose todas ellas en un colorido extraño y exótico, casi nuevo.”

De la literatura cristiana del siglo de Apuleyo, Minucio Félix le parece soporífero, y de Tertuliano le merece algún interés su *De cultu feminarum*:

“(…) y llegaba a leer algunas páginas del *De cultu feminarum*, en donde Tertuliano exhorta a las mujeres a que no se pongan joyas ni lleven vestidos de telas preciosas, y les prohíbe que usen cosméticos porque con ellos se intenta corregir y embellecer la obras de la naturaleza.

Las ideas, diametralmente opuestas a las suyas propias, le hacían sonreír. Pero lo que de verdad le parecía sugestivo para alimentar el ensueño era el papel que había desempeñado Tertuliano en su obispado de Cartago. En realidad le atraía más la figura personal de este escritor que las obras que escribió.”

Las ideas de Tertuliano (entre 150 y 160-222?) eran, en efecto, diametralmente opuestas tanto a las de Huysmans como a las de todo el movimiento decadente, en especial de Baudelaire, que en su ensayo “La peintre de la vie moderne” enarbola precisamente el artificio de la pasajera moda femenina como una de las claves de la modernidad de cada época²⁵⁶. La figura humana de Tertuliano atrajo, asimismo, la admiración de Gustave Flaubert (1821-1880), el renovador de la prosa de su época,

²⁵⁶ Francisco García Jurado, “Les «vies imaginaires» de Lucrèce et d'Ovide chez Marcel Schwob et Antonio Tabucchi: littérature latine e modernité”, *Vita Latina* (Université Paul-Valéry [Montpellier]) 154, 1999, pp. 38-45

quien por un momento le da vida literaria en el libro que puede considerarse paradigma de la literatura dentro de la literatura, *La tentación de San Antonio*²⁵⁷:

“ANTONIO.-

(Había reconocido a Tertuliano, y avanza para reunirse con él:)

¡Maestro!, ¡a mí!, ¡a mí!

TERTULIANO.-

(continuando:)

¡Destruid las imágenes!, ¡cubrid las vírgenes! ¡Rezad, ayunad, llorad, mortificaos! ¡Sin filosofía!, ¡sin libros!, ¡después de Jesús, la ciencia es inútil!” (p.94)

A Huysmans le fascina que mientras Tertuliano predica la abstinencia, el emperador Heliogábalo practique todo lo contrario:

“Sin inmutarse lo más mínimo, predicaba la abstinencia carnal, la frugalidad en las comidas, la sobriedad en el vestir, cuando, al mismo tiempo, Heliogábalo, caminando sobre polvo de plata y arena de oro, con una tiara sobre la cabeza y los vestidos cuajados de piedras preciosas, se dedicaba a realizar labores de mujeres, en medio de sus eunucos, y se hacía llamar Emperatriz, cambiando cada noche de Emperador, escogiéndolo preferentemente entre los barberos, los pinches de cocina y los aurigas del circo.”

Eça de Queiroz, probablemente está parodiando los gustos de Huysmans cuando trae a colación en *La ciudad y las sierras* este pasaje de la

²⁵⁷ Gustave Flaubert, *La tentación de San Antonio*, trad. de E.del Amo, Madrid, Siruela, 1989.

*Historia Augusta*²⁵⁸:

“El 202, durante aquel invierno, resplandeció magníficamente. Y fue entonces, cuando Jacinto inició en París, repitiendo a Heliogábalo, los festines de color contados en la *Historia Augusta*, y ofreció a sus amigas aquella sublime comida, color de rosa, en que todo era rosado: las paredes, los muebles, los champañas, y hasta (por invención de alta cocina) los pescados, las carnes y las legumbres, que los camareros servían empolvados de polvos sonrosados, con libreas de color de rosa, mientras desde el techo, cubierto con un velo de tela rosada, caían pétalos frescos de rosas (...)”

Óscar Wilde, por su parte, recuerda la novela de Huysmans cuando da a leer a uno de sus protagonistas no sólo la novela francesa, sino también los pasajes de las vidas de los emperadores romanos recreados en ella, procedentes de Suetonio y de la *Historia Augusta*:

“El héroe de la maravillosa novela que tanto influyó en su vida conocía por sí mismo aquellas curiosas fantasías. Cuenta en el capítulo VII que se sentó, coronado de laurel, como Tiberio, en un jardín de Capri, leyendo los imprudentes libros de Elefantina, mientras unos enanos y unos pavos reales se contoneaban a su alrededor, y el tocador de flauta se burlaba del turiferario y, como Calígula, estuvo de francachela en las cuadras con caballistas de camisas verdes, y cenó en un pesebre de marfil con pedrerías; y como Domiciano, se paseó por una galería recubierta de espejos de mármol, mirando a su alrededor con ojos alucinados, pensando en la daga que iba a terminar sus días, enfermo de ese tedio, de ese terrible *taedium vitae*, que se apodera de aquellos a

²⁵⁸ *La ciudad y las sierras...*, p.107.

quienes la vida no niega nada; y examinó, a través de una clara esmeralda, las sangrientas carnicerías del circo, y después, en una litera de perlas y de púrpura tirada por mulas herradas de plata, le transportaron por la Vía de las Granadas hasta la Casa de Oro, y oyó gritar a los hombres a su paso: «¡Nero César!», y como Heliogábalo, se pintó la cara, tejió en la rueca entre mujeres, e hizo traer la Luna desde Cartago y la dio al Sol en unos esponsales místicos” (Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*. Trad. de Julio Gómez de la Serna, Barcelona, Orbis-Origen, 1982, p. 202).

Volviendo a *À rebours*, Des Esseintes gustaba mucho de este tipo de narraciones estéticamente decadentes *avant la lettre*, propias de un cuadro de Gustave Moreau (a cuya pintura titulada “La aparición” dedica Huysmans también todo un capítulo), como podemos comprobar directamente leyendo el pasaje en cuestión de la *Historia Augusta*, correspondiente a la vida de Antonino Heliogábalo, de Elio Lampridio:

“En efecto, fue el primero de todos los ciudadanos privados que cubrió sus lechos con colchas de oro, porque entonces estaba permitido hacerlo por autorización de Marco Antonino, que había vendido en subasta pública los muebles imperiales. Después ofreció durante el verano festines, engalanados con distintos colores, de manera que un día exhibía el verde, otro día el verdemar, otro día el azulado, y así sucesivamente, cambiando continuamente de color durante todos los días de verano.”²⁵⁹

Después de Tertuliano, no le gustaba a Des Esseintes demasiado ni su discípulo San Cipriano ni Arnobio, ni el, en su opinión, “pastoso” Lactancio. El *Carmen Apologeticum* de Comodiano de Gaza era el único

²⁵⁹ Lampr.Hel.19. *Historia Augusta*, trad. de Vicente Picón y Antonio Cascón, Madrid, Akal, 1989, p.355.

poema cristiano del s.III atesorado en la biblioteca:

“Esta poesía forzada y sombría, con aspecto salvaje y tosco, y llena de palabras tomadas de la vida corriente y de términos cuyo sentido primitivo había sido modificado, le resultaba atractiva y le interesaba aún más que el estilo marchito y amarillento de los historiadores Amiano Marcelino y Aurelio Víctor, del autor epistolar Símaco y del compilador y gramático Macrobio; y la prefería incluso al estilo vistoso, variado y soberbio de la lengua empleada por Claudiano, Rutilio y Ausonio, y al ritmo bien logrado de los versos que estos autores habían compuesto.”

Del siglo IV Huysmans destaca a Claudiano, fascinado por la figura de un poeta que compone sus versos en un Imperio de Occidente que se desmorona ante el avance de los bárbaros, dando un último aliento al espíritu de la Antigüedad²⁶⁰. Tras esta “última fanfarria del paganismo”, es el cristianismo el que se apoderará de la lengua de Roma. En la biblioteca de Des Esseintes aparecen ahora Paulino, Juvencio, Victoriano, el Santo Burdigalense, Hilario de Poitiers, Ambrosio, “autor de indignas homilías”, Dámaso, Jerónimo y Vigilancio de Comminges para terminar, ya en el s.V, con Agustín, obispo de Hipona. Nótese, que los autores santos han sido despojados de su santidad (algo parecido veremos más adelante que le ocurre a San Isidoro en una ficción de Francisco G.Orejas), aunque más tarde el mismo Huysmans acabará convirtiéndose en un místico y ferviente católico. Gustaba Des Esseintes de la *Psychomachia* de Prudencio y de las obras de Sidonio Apolinar, además de las obras de Merobaudes y de las de Sedulio. Pero la biblioteca de nuestro personaje se internaba ahora en el s.V y la época de la invasiones:

²⁶⁰ Recuérdese que este es precisamente el espíritu que preside la novela *Atila*, de Aliocha Coll, que hemos visto en el capítulo dedicado a Lucrecio.

“Fueron pasando los años, y poco a poco los idiomas bárbaros empezaron a adquirir una forma organizada, abandonando sus cáscaras y llegando a convertirse en verdaderas lenguas. El latín, por su parte, salvado del desastre por los monjes, se refugió en los conventos y entre los hombres de Iglesia. Lentamente fueron apareciendo algunos poetas en diversos lugares: Draconcio, el Africano, con su *Hexamerón*; Claudio Mamerto con sus poesías litúrgicas; Avito de Viena, y algunos autores de biografías, como Enodio (...)”

Del siglo VI, tenía Des Esseintes a Fortunato, y las obras de Boecio, Gregorio de Tours y Jordanes. El siglo VII y VIII estaba representado por Fredegario y Pablo Diácono, además de las poesías del antifonario de Bangor y vidas de santos, de forma que Des Esseintes, “en sus momentos de aburrimiento, se limitaba a recorrer las páginas de estos hagiógrafos”. Ya avanzando por los derroteros de este latín postrero, le fascinaba la lectura del herbario conocido como *Macer Floridus*:

“El poema de *Macer Floridus*, titulado *De uiribus herbarum*, le encantaba sobre todo por sus recetas poéticas y las raras virtudes que atribuía a ciertas plantas y a ciertas flores: la aristoloquia, por ejemplo, que, mezclada con carne de buey y colocada sobre el vientre de una mujer encinta, hacía que diera a luz, con toda seguridad, un hijo varón; la borraja, que preparada en una infusión colocada en un comedor, tiene la virtud de poner alegre a cualquier huésped de la casa, la peonía, cuya raíz machacada consigue curar la epilepsia; o el hinojo, que, aplicado en el pecho de una mujer, purifica su orina y estimula el retraso del período.”

Este párrafo nos recuerda al reciente y ya citado *Libro de los venenos*, del poeta astur-leonés Antonio Gamoneda, quien ha trazado una magistral “corrupción y fábula” del libro VI de la *Materia medicinal*, de Pedacio

Dioscórides, traducida al castellano por el humanista segoviano Andrés de Laguna²⁶¹:

“Por puro vicio (hay nombres que son como frutos en la boca), voy a escribir aquí todos los autores principales que recuerde. Lo hago sin orden ni concierto. Así, Plinio (el primero entre sus iguales), Hipócrates (inolvidable cuando habla de «enfermedad sagrada»), Nicandro (cuyos poemas *Teriaca* y *Alexifármaca* me proporcionaron ánimo transgresor), Galeno (que trata precisamente de los antidotos), Teofrasto (muy aprovechable en relación con las plantas), Aristóteles (prodigioso sobre la vida, la sensación, la respiración, la muerte, la generación y la corrupción), Plutarco (que cuenta de Mitrídates), Asclepiades (que entendía del pulso) y el majestuoso Virgilio. De la parte oriental, Avicena y el anónimo hispano-árabe *Umadt-al-Tabib*; medievales, las *Etimologías*, de Isidoro, y el *Lapidario* de Alfonso X, más algún retal de Bernardo Gordonio y el poético y un tanto destartado *Macer Floridus*. Sobre animales ponzoñosos, tomé del imprescindible Claudio Eliano, del *Physiologo Griego* y del *Bestiario de Cambridge*.” (p.14)

Ya vemos que en el variopinto muestrario de fuentes Gamoneda no olvida la obra que se comenta en la novela de Huysmans, el *Macer Floridus*²⁶², una curiosa coincidencia reseñable. Volviendo a la biblioteca de Des Esseintes, el fondo latino culminaba con algunos tomos sueltos de la Patrología de Migne, así como algún estudio, como la erotología de Forberg:

²⁶¹ Antonio Gamoneda, *Libro de los venenos...*

²⁶² Gamoneda ha utilizado como una de sus muchas fuentes el *Macer Floridus*, y como residente en la ciudad de León, intuimos que ha hecho uso precisamente de la edición facsímil del incunable guardado en la Colegiata de San Isidoro de dicha ciudad. Se trata de la traducción de Pedro Cabello de la Torre y el precioso facsímil editado por la Cátedra de San Isidoro y la Universidad de León en 1990.

“La viejas ediciones tan apreciadas por Des Esseintes se acababan y, dando un salto formidable de varios siglos, los libros que aparecían a continuación sobre las estanterías de su biblioteca suprimían la distancia de las épocas y pasaban directamente a la literatura francesa contemporánea.”

Se trata, pues, de un sesgado pero penetrante juicio crítico sobre toda la latinidad que invierte los cánones establecidos, cuando aún la literatura latina podía representar un papel activo en la valoración de la estética literaria moderna. Recordando *La ciudad y las sierras*, la novela de Eça de Queiroz ya comentada a propósito de Virgilio, este pasaje alusivo a los Padres de la Iglesia de la biblioteca de Jacinto puede tener una profunda carga irónica con referencia a los gustos decadentes expresados por Huysmans en su novela:

“Me escurrí en dirección a la biblioteca. Muy cerca de la entrada de la erudita nave, junto al estante de los Padres de la Iglesia, donde algunos caballeros conversaban, detúveme a saludar al director del Boulevard y al psicólogo-feminista, autor de *Corazón triple*, con quien la víspera había trabado amistad, almorzando en el 202.” (p.51)

Este aspecto, además de mostrar la importancia de la literatura tardoantigua para las letras modernas, revela, asimismo, perspectivas menos exploradas de la pervivencia de las letras latinas. Curiosamente, el mismo año en que Huysmans publica su novela, en 1884, es cuando se descubre el texto del *Itinerarium Egeriae*, ese viaje a Tierra Santa narrado ingenua y graciosamente por una mujer, posiblemente una monja, que vivió en el siglo IV y que ha atraído la atención del escritor catalán Joan Perucho, quien, al igual que Álvaro Cunqueiro, se dedicó a escribir sugerentes fabulaciones en una época en que los gustos imperantes se

decantaban por la novela social. Joan Perucho ha hecho de los libros que pueblan su gran biblioteca el universo de sus motivos literarios, y, a tenor de la lectura de su obra, podemos adivinar que en ella no faltan ni los autores clásicos y universales, como Homero y Virgilio, ni aquellos que hemos de denominar, con Rubén Darío, “raros”, tales como los autores de la *Patrística*, o los libros medievales. Como él mismo declara, es “un aficionado a las lecturas, intensamente poéticas, de las primitivas historias cristianas, como las que se pueden encontrar en «La leyenda áurea», de Jacobo Vorágine, llenas de un primitivismo ingenuo y sabroso”²⁶³. En este sentido, nos parece bastante relevante su interés por el viaje de Egeria a Tierra Santa, que en la ficción erudita de Perucho ha quedado convertida en dama, y de quien ha narrado un idilio apócrifo con un caballero bizantino llamado Kosmas, por lo demás notable conocedor de las letras latinas cristianas²⁶⁴. Veamos uno de los textos donde Perucho nos habla de Egeria:

²⁶³ Joan Perucho, “Hagiografía y leyenda”, en *La puerta cerrada*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995, p.132.

²⁶⁴ “El caballero Kosmas era un erudito de la literatura latina cristiana, y un sagaz rastreador de las desviaciones heréticas. Le bastaba leer la primera línea de un tratado o de una homilía para saber si era herética o no, de tal forma que los arrianos le temían como si fuera el mismo diablo. Se carteó muchísimo con san Leandro y con san Isidoro de Sevilla, del cual posteriormente fue secretario, proporcionando a este último mucha información recogida en sus múltiples viajes. Así, por ejemplo, le describió el *pilentum* y el *petorritum*, que eran vehículos cubiertos y de cuatro ruedas que usaban antiguamente las matronas romanas. El primero lo cita el poeta latino Virgilio, cuando dice (*Eneida*, 8,666 (...))”, (“Las aventuras de Kosmas”, en *Las sombras del mundo*, Madrid, Alianza, 1995, p.53). No sabemos si puede responder en mayor o menor medida a la figura histórica de Cosmas Indicopleustes, mercader alejandrino y luego monje, que vivió en la primera mitad del s.VI. Agradezco a Ana Jiménez Garnica el apunte de esta posibilidad.

18.3.-Egeria, de monja a dama

“Nadie conocía la existencia de Egeria antes de 1884, año en el que fue descubierta por Gian Francesco Gamurrini, el cual dio su noticia, pero identificándola erróneamente con Santa Silvia. Gamurrini publicó la narración escrita por Egeria y la llamó *Peregrinatio ad sancta loca*. Después, una vez descartada Santa Silvia, vino el lío de los nombres: ¿Egeria, Eteria? De la carta de San Valerio del Bierzo (si es la misma Egeria) se deducía que era galaica y no de Narbona, y del “extremo litoral del mar Océano”. Dom Ferotin, la mejilla apoyada en la palma de la mano, escudriñaba los detalles y escribía (1903) en honor de la “bienaventurada Egeria” (...).

La relación del viaje de la dama Egeria no nos ha llegado completa. No sabemos el itinerario que hizo exactamente desde España, para ir y venir de Constantinopla, pero nos detalla los viajes al Sinaí, al monte Nebón, a Cárneas, a Mesopotamia. Nos lo cuenta con un lenguaje delicado y fascinante, primitivo y refinado a un tiempo, que produce un gran atractivo sobre filólogos y latinistas. Así como se sabe que el poeta de Boewulf no desconocía la *Eneida*, es posible que la autora de la *Peregrinatio*, además de conocer la *Vulgata*, de San Jerónimo, escrita en el mismo siglo (382), o de San Juan Crisóstomo, conociera también a Herodoto o la *Anábasis* (...).

Egeria era una dama muy principal, pues aparte de su nombroso cortejo y de los gestos que representaba este viaje, no había ciudad o monasterio que no la saliesen a recibir los monjes o soldados (...)

Todo el libro es un misterio iluminado, deslumbrante. En el Sinaí, cuando Egeria llega al sitio de la Zarza ardiendo, comulga, después de ser recibida por los monjes, y lee el pasaje del libro de

Moisés²⁶⁵. La región era un lugar de eremitas. Seguro que les cantaban, bajo el cielo azul, una escuadrilla de aves mecánicas bizantinas inflamadas de entusiasmo (...).

Continúa el viaje. En Tierra Santa le acompaña la sombra de Santa Helena, madre de Constantino, rebuscando en el Gólgota, la Cruz. Visita el Anástasis, el Martyrium (edificado por aquellos días, según Eusebio de Cesárea), y describe la liturgia hagiopolita con el Leccionario Armenio. De regreso a Constantinopla cruza la Capadocia (con las iglesias excavadas y pintadas), la Galacia y la Bitinia, y debió pasar por Cesarea, Nicomedia y Calcedonia, donde veneró el *martyrium* de Santa Eufemia, y «tenía la intención de llegar hasta Asia, es decir, a Éfeso, al efecto de poder orar ante el *martyrium* del santo y bienaventurado apóstol Juan».

Falsa es la hipótesis de su amor por el caballero Kosmas y su desaparición dentro de un códice (que llegó a pertenecer a san Braulio de Zaragoza) por el maleficio del demonio tartamudo Arnulfo. Según la historia apócrifa, deshecho ya el maleficio, Egeria asistió, en su muerte, a Kosmas, también acompañado por el autómatas Arquímedes II y un ruiñeñor.²⁶⁶

La mezcla del componente erudito y fantástico (como los autómatas, que tanto nos recuerdan a los ingenios mecánicos dieciochescos) y la tradición metaliteraria que ya hemos visto en Gustave Flaubert se funden en una prosa tupida y, a la vez, intencionadamente ingenua, como si de una vida de santo tomada de la *Leyenda Áurea* se tratara (nos recuerda a la estética de la serie de la “Vida de Santa Úrsula”, del pintor veneciano Carpaccio, quien se inspiró precisamente en Jacobo

²⁶⁵ *Itin.Eger.* 3,5-6 *Verum autem in ipsa summitate montis illius mediani nullus commanet; nichil enim est ibi aliud nisi sola ecclesia et spelunca, ubi fit sanctus Moyses. Lecto ergo, ipso loco, omnia de libro Moysi et facta oblatione ordine suo, hac sic communicantibus nobis, iam ut exiremus de ecclesia, dederunt nobis presbyteri loci ipsius eulogias, id est de pomis, quae in monte nascuntur.*

²⁶⁶ “Itinerarios de Oriente”, en *Detrás del espejo...*, pp.36-39.

de Vorágine). Hay un intencionado y notable salto cronológico entre la anterior narración y la siguiente, también de Joan Perucho, pues vamos a ver cómo el caballero Kosmas que, como sabemos, fue asistido en su muerte por Egeria, llegó a visitar a San Isidoro (hacia 570-636), que vivió tres siglos más tarde que aquella:

18.4.-La visita a San Isidoro del viajero bizantino Kosmas

“En una de sus múltiples navegaciones y viajes, el caballero bizantino Kosmas tuvo una aventura amorosa en España. La cosa terminó mal, porque la dama, llamada Egeria, desapareció misteriosamente rezando la «Didaché» en compañía de una cigüeña mecánica, verde y amarilla, que tenía siempre a sus pies. Luego, al cabo de muchos años, Egeria bordaba en aquel momento unas primorosas rosas azules en un bastidor, mientras la cigüeña repetía incansablemente: «Kyrie Eleison.» (...)

Desgraciadamente, nos hemos quedado sin saber cómo seguía la emotiva narración. Lo que sí sabemos es que Kosmas volvió a España y, desembarcando en Cartagena, tuvo una entrevista con el famoso estratega Belisario, que a la sazón se hallaba allí comisionado por el emperador. Kosmas contó la historia de sus amores con Egeria mientras almorzaban en la terraza del palacio y los pájaros de la primavera cantaban dulcemente en el cielo. Belisario, después de acariciarse su rizada barba y eructar por tres veces seguidas, dijo en latín:

-Prandeamus tamquam ad inferos cenaturi²⁶⁷

Tras lo cual dictó a un secretario un salvoconducto para que

²⁶⁷ Sen.Ep.82,21 *sic... prandete tamquam apud inferos cenaturi*.

los visigodos del reino dejasen indagar a Kosmas el paradero de su amada.

Viajó Kosmas inútilmente por toda la península, llegando hasta Galicia, recién conquistada. Nada supo de Egeria. Al fin, derrotado y cansado, se trasladó a Sevilla, visitando a san Isidoro, que estaba trabajando en sus Etimologías. Kosmas le proporcionó mucha información, especialmente siríaca, y san Isidoro le nombró su secretario.

A las órdenes del santo, Kosmas montó y organizó archivos y redactó papeletas y fichas sin cuento, escribiendo en una primorosa caligrafía que tenía la virtud de resultar invisible a los eruditos plagiarios. Utilizando dicha caligrafía estableció unas bases, de gran sentido político y teológico, para uso de los concilios de Toledo, lo que le valió una gran disputa con un demonio llamado Arnulfo, que se le aparecía todas las tardes a la hora de la siesta. Arnulfo decía autor de un tratado titulado *De las Pelucas*, pero fue derrotado por Kosmas en un discurso sobre las virtudes teologales. Arnulfo desapareció rabiando, dejando un rastro de ceniza y humo.

El caballero bizantino vivió muchísimos años y -cosa extraordinaria- no envejeció jamás. Un día se sintió enfermo de muerte y rezó al Señor. Cuando se acostaba en el lecho, llegó un correo de Zaragoza con un libro. Kosmas ordenó que lo abrieran. Bordando en un bastidor, apareció Egeria sonriéndole con lágrimas en los ojos mientras un cigüeña a sus pies decía: «Kyrie Eleison.»

Kosmas besó el libro y, luego quedamente y en silencio, expiró.”²⁶⁸

En lo que a la narrativa de Joan Perucho respecta, es interesante observar los diversos motivos merced a los que se contextualizan sus referencias eruditas y bibliófilas referidas a los autores antiguos. Varios

²⁶⁸ *Las sombras del mundo...*, pp.58-61.

aspectos podemos señalar, como son la relación de estas referencias con la propia literatura fantástica, a lo que responden sus ficciones bizantinas del caballero Kosmas y su posible relación con la dama Egeria; la gastronomía, de lo que da buena cuenta en su conocimiento de la cocina romana y los tratadistas antiguos, como Apicio, y la literatura de viajes, donde los viajes a Tierra Santa ya citados suponen el ejemplo más llamativo. San Isidoro de Sevilla, en calidad de autor de las *Etimologías*, vuelve a ser recogido ahora en la ficción del ovetense Francisco G.Orejas, dentro de su cuento “Desdichas del Bibliófilo”²⁶⁹, al referirnos que su personaje, Crispulo de la Hermosilla, había privado a San Isidoro de su santidad a la hora de colocarlo en su poblada biblioteca. En otro cuento titulado “Magia, nigromancia, hechicería, astrología y supersticiones” sabremos que Crispulo de la Hermosilla fue acusado de hechicería precisamente por este hecho, y se centra en el noveno capítulo del libro VIII de las *Etimologías*, titulado “De magis”, que está dedicado a condenar las artes mágicas:

18.5.-San Isidoro y la nigromancia

“La acusación de hechicería se fundamentaría, singularmente, en el acto de despojar de su santidad a Isidoro de Sevilla, adjudicándosela a Platón y, por extensión erasmista, a Sócrates. Si Crispulo o Claudio de la Hermosilla discrepara del *Etymologiarum* era porque en el libro octavo, capítulo noveno de esta obra, la pluma isidoriana arremete contra las artes mágicas: contra Zoroastro, primer mago del que se tiene noticia, y contra Demócrito, perfeccionador del arte al decir de San Isidoro.

Abadés conserva el tratado *De justa haereticorum punitione*, de fray Alfonso de Castro, que perteneció a Hermosilla.

²⁶⁹ *El asesinato de Clarín y otras ficciones*, Madrid, Penthálón, 1981, p.139.

Paradigmáticamente, menudean las anotaciones caligráficas de don Crispulo en los capítulos XIII, XIV, XV y XVI del libro primero del tratado, que se refieren a magos y nigromantes, declarándolos sujetos de las mismas penas que los herejes. El vecindario de Brihuega recuerda, además, la práctica de la *hydromancia* por parte de Hermosilla, es decir, la adivinación por medio de alfileres lanzados a pestilentes aguas. También cabe en lo posible que practicase el mal de ojo e invocase a los muertos, sabe Dios con qué oscuros propósitos. Irrefutable es, sin embargo, una última prueba: el manuscrito *De magia, nigromancia, hechicería, astrología y supersticiones*, autógrafo de Claudio o Crispulo de la Hermosilla Pérez. Abadés ha ordenado alfabéticamente su parte descriptiva, que a continuación reproducimos, no sin antes advertir que parece desarrollo, o plagio, del ya citado libro octavo, capítulo noveno, de las *Etimologías* isidorianas. Al decir del Abadés, las semejanzas son escasas e incluso disparatadas, pero no todos los estudiosos de Hermosilla coinciden en esta apreciación. El autógrafo se abre con la siguiente cita de Prudencio: *Necnon thesalicae doctissimus ille magiae*.

ADIVINOS (*diuini*): Llamados así por estar poseídos de la divinidad, la cual les otorga la facultad de conocer el porvenir, privilegio que han de compartir con los mortales, a los que darán a conocer sus adivinaciones. Los adivinos tan sólo ignoran la fecha en la que les corresponderá irse de este mundo, para que no sufran la tentación de abandonarlo voluntariamente algunos meses antes²⁷⁰.

²⁷⁰ *Diuini dicti, quasi deo pleni: diuinitate enim se plenos adsimulant et astutia quadam fraudulenta hominibus futura coniectant. Duo sunt [autem] genera diuinationis: ars et furor* (Isid. Orig. 8,9,14). En traducción de Oroz Reta y Marcos Casquero (San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, tomo I, Madrid, BAC, 1993, segunda edición, p.715): “El nombre de adivino viene a significar «lleno de Dios»: fingen estar henchidos de Dios y con artificios engañosos predicen el futuro a los hombres. Dos son los tipos de adivinación: el arte y el delirio”.

ARIOLOS: Los que pronuncian preces ante las aras de los ídolos, o hacen sacrificios, o entonan arias. Dícese de ellos que mantienen frecuentes contactos con el demonio, lo cual no es seguro²⁷¹.

ARÚSPICES: Así llamados, *quasi horarum inspectores*, porque señalan los días y horas en que ha de hacerse cada cosa²⁷².

ASTRÓLOGOS: Los que presagian los astros²⁷³.

AUGURES: Los que entienden el canto y el vuelo de las aves y leen de corrido en los posos de café²⁷⁴ (...)” (pp.171-173)

Al margen del conocimiento que nuestro autor tenga de los textos de San Isidoro, no puede obviarse la clara intención irónica y hasta cómica del cuento en sí. Ahí tenemos el gracioso juego de palabras entre “Ariolo”, que “entona arias”, superando al mismo Isidoro, o los “Augures”, que, anacrónicamente, son capaces de “leer de corrido en los posos del café”. Dice Carlos Álvarez “Cándido” que “Cabría escribir un largo ensayo acerca de la «erudición irónica», que es la rica mina de la que Francisco G.Orejas extrae la literatura de este libro. Es la tradición -«alma mater»- de

²⁷¹ *Arioli uocati, propter quod circa aras idolorum nefarias preces emittunt, et funesta sacrificia offerunt, iisque celebritatibus daemonum responsa accipiunt.* (Isid.Orig.7,9,16). “Los ariolos reciben este nombre porque formulan abominables plegarias ante las aras de los ídolos y les ofrecen funestos sacrificios, después de cuya realización reciben las respuestas de los demonios”.

²⁷² *Haruspices nūcipati, quasi horarum inspectores: dies enim et horas in agendis negotiis operibusque custodiunt, et quid per singula tempora observare debeat homo, intendunt. Hi etiam extra pecudum inspiciunt, et ex eis futura praedicunt* (Isid.Orig.8,9,17). “El nombre de arúspice significa algo así como «observadores de las horas»; y es que ellos tienen muy en cuenta los días y las horas en la ejecución de los asuntos y trabajos, y establecen qué es lo que el hombre debe cumplir en cada momento. Examinan también las entrañas de los animales y por ellas predicen el futuro”.

²⁷³ *Astrologi dicti, eo quod in astris auguriantur* (Isid.Orig.8,9,22). “A los astrólogos se los llamó así porque hacen sus augurios fijándose en los astros”.

²⁷⁴ *Augures sunt, qui uolatus auium et uoces intendunt, aliaque signa rerum uel observationes improuisas hominibus occurrentes. Idem et auspices. Nam auspicia sunt quae iter facientes obseruant* (Isid.Orig.8,9,18). “Los augures son los que observan el vuelo y el canto de las aves, así como otras señales de las cosas o sucesos imprevistos que acontecen al hombre. Se los denomina también «aúspices», pues los «auspicios» es lo que observan quienes emprenden un viaje”.

Clarín y Ayala. Clarín exployó ironías inolvidables a cuenta del krausismo, creando esos mundos en los que lo innecesario para la vida modifica la vida de los personajes, que se precipitan en el dolor y en el fracaso a costa de su ingenua vanidad”²⁷⁵.

Valgan, pues, los ejemplos de estos autores como muestra pálida de la fascinación que la literatura latina tardía ejerce en las prosas más diversas, desde la más decadente, a la más fabuladora.

²⁷⁵ Prólogo de “Cándido” al libro de F.G.Orejas, *El asesinato de Clarín...*, p.9.

III. HACIA UNA HISTORIA NO ACADÉMICA DE LA LITERATURA

“los escritores vivos podemos hacer mucho,
con nuestras recomendaciones, por los muertos...”
(Javier Marías)

En esta invitación a la lectura de autores modernos que escriben al calor de los clásicos latinos, así como a los complejos encuentros que resultan entre las literaturas, hemos podido entrever la presencia viva de la literatura latina en la literatura moderna, algo que supera con creces el mero papel de modelo de inspiración, o de fuente erudita. Muy al contrario, hemos encontrado una rica variedad de contextualizaciones según las cuales la literatura antigua puede encontrarse con un texto moderno, ya sea como recreación de las vidas de los autores latinos, como fabulación sobre sus libros, como acopio inesperado de citas, o a la manera de críticas y comentarios no académicos. La primera modalidad, la que concierne a la recreación de las personas de los autores antiguos, nos ha ofrecido poderosas estampas, como el poeta Lucrecio enloquecido de forma intermitente, la desesperación de Catulo ante Lesbia, la muerte de Virgilio, el helenismo de Horacio, la presencia física de Livio, los ensueños de un Ovidio exiliado, el carácter adulator de Séneca, la falsa muerte de Petronio, la erudición y tranquilidad de Suetonio o la vida imaginaria de una Egeria convertida en dama. La ficción en torno a los libros, por su parte, nos ha llevado al palimpsesto del *De Republica* o a la edición de los epistolarios ciceronianos, la *Eneida* a punto de ser destruida por su propio autor, los libros escolares con versos de Horacio, las ganas de vivir que suscitan los tomos de las *Noches Áticas*, el mundo fantástico de los volúmenes impares de Plinio el Viejo, o los códigos de *La leyenda dorada*. Las citas y los textos latinos, innumerables, han aparecido en un Terencio novelado, una supuesta farsa de Pactino, juegos de palabras lucrecianos,

elogios virgilianos a los cultivos literarios, cantos horacianos a la vida, seguidos de angustias creativas, fábulas actualizadas, citas senequistas en curas locos, traducciones escolares de Juvenal, textos “crudos” de Petronio y Apuleyo, o de Tácito y Plinio el Joven, centones de frases latinas, etimologías inesperadas, textos de Plinio el Viejo o Solino convertidos en relatos fantásticos, y anacrónicas etimologías isidorianas. Finalmente, los comentarios y críticas no académicos han ocupado muchas de las páginas recorridas, como vemos en el desprecio helénico a Terencio, o en Cicerón degradado frente a Catilina, el aprecio por la emoción catuliana, la transcendencia de Virgilio para la tradición humanística, la contraposición del decadentismo artificial frente a la naturaleza, la actualización del *Ars Poetica*, la admiración y luego decepción ante Tito Livio, las ideologías ovidianas, la reflexión sobre la fábula, la fortuna de los versos de Marcial, la actualidad de los textos de Tácito y Plinio el Joven, la inutilidad de Vitruvio, el enciclopedismo de Plinio el Viejo, o el elogio a la mal llamada decadencia latina.

Esta relación no sólo se produce en autores, en principio, esperables por su amor a los clásicos, sino también en creadores de vanguardia y cultivadores de la novela experimental. Hay, además, motivaciones diversas, bien irónicas, culturales, meramente eruditas, políticas o sociales y, en especial, vitales, por las cuales la literatura latina sigue vigente en los autores que hemos comentado. A esto debe añadirse una interesante estética e iconografía variopinta, desde la nostalgia del helenismo en el Terencio de Wilder, cercano a la estética del pintor Alma Tadema, el Brueghel que nos evoca Trapiello para su Virgilio en el campo, la abigarrada pintura de Moreau para la literatura decadente de Huysmans, o la ingenuidad de un Carpaccio para la historia de Egeria en Joan Perucho, sin olvidarse tampoco de las ya inevitables referencias cinematográficas que podemos encontrar en el Petronio de Francisco Ayala, inevitablemente unido a Fellini.

Por tanto, además de los mecanismos tradicionales de la influencia y la imitación, las lecturas modernas que se hacen de los

autores antiguos nos revelan estimulantes sorpresas, ya que los textos antiguos se actualizan, cobran nuevos sentidos y no sólo es el pasado el que es capaz de modificar el presente, sino que el mismo presente logra incidir en el pasado. En este sentido, es interesante hacer notar que el sentido de las relaciones puede ser doble, bien del pasado al presente, bien del presente al pasado. Por lo demás, ha sido la variedad de contactos entre pasado y presente la que nos ha invitado a sospechar la existencia de una historia no académica de la literatura antigua en las letras modernas. Ésta, frente a las interpretaciones académicas y oficiales, nos ofrece una visión alternativa de las literaturas clásicas. Frente a la historia académica de la literatura, reconocible como tal desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, la historia no académica presenta una naturaleza y método propio. No se trata de una historia programática, sino que acontece, a menudo, como respuesta a la propia historia académica. Su método, frente al positivismo imperante de la historia académica tradicional, es, básicamente, hermenéutico, y su articulación no es tanto cronológica o por géneros, a la manera en que nos han acostumbrado nuestros manuales de literatura, sino por medio de distintas tensiones, tales como “aquí / allí”, “ayer / hoy”, “clasicismo / modernidad”, “autores universales / raros”...) que nos ofrecen una consideración absolutamente inusitada de nuestras literaturas antiguas, ligadas inevitablemente a la historia de las letras modernas.

Nos gustaría establecer, para terminar, y a modo de corolario, estos dos sencillos principios que se han ido perfilando a lo largo de nuestro estudio de referencias explícitas, y que confiamos que el lector de estas páginas comparta con nosotros:

-Cualquier autor de la literatura latina puede aparecer en un texto literari o moderno, sin menoscabo de su universalidad o de su rareza. Estamos acostumbrados a estudios sobre la pervivencia de Catulo, Horacio o Séneca en una literatura moderna, pero no tanto a la de

Pomponio Mela o el *Itinerarium Egeriae*. El problema de los límites de la literatura latina, tanto cronológicos como de género (autores técnicos, autores tardíos...) vuelve a aflorar en este particular planteamiento metaliterario que hemos venido haciendo, merced a los sutiles hilos con que se relacionan las obras clásicas con las modernas. El canon de autores latinos nos parece, desde esta perspectiva, más cercano a la concepción de Italo Calvino, es decir, el canon como biblioteca, que a la muy restrictiva de T.S.Eliot.

-Por el contrario, no todos los autores modernos son susceptibles de citar a cualquier autor latino, sino que esto dependerá de los gustos que su formación y lecturas le hayan proporcionado. De esta forma, mientras Catulo es un autor dilecto para poetas como Luis Antonio de Villena, Plinio el Viejo, por poner un ejemplo extremo, atrae la atención de “fabuladores” como Borges, Italo Calvino, o Joan Perucho. Cada autor latino es un mundo literario en sí mismo, y no menos todavía una vez queda imbuido en el contexto literario de un autor moderno.

Si lleváramos la recopilación de textos a sus últimas consecuencias, y pasáramos, pues, de una mera selección de pasajes a una suerte de “historia de la literatura latina como asunto literario en la literatura del siglo XX”, llegaríamos a un cierto conocimiento indirecto e insuficiente de la literatura latina. Una idea sugerente, en definitiva, que no sería ajena a esta nueva Edad Media que estamos viviendo. Por supuesto, nuestro fin último al presentar esta antología no ha sido tratar de dejar a un lado a los autores latinos, sino señalar su vitalidad y estimular su lectura, ahora directa, y preferiblemente en los textos originales.

